

KOHTI KALEVALA-SARJAA  
IDENTITEETTI, EKLEKTISYYS JA RANSKAN JÄLKI  
UUNO KLAMIN MUSIIKISSA





# Kohti Kalevala-sarjaa

Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki  
Uno Klamin musiikissa

Helena Tyrväinen

Helsinki 2013

ISBN 978-952-10-9653-2 (pdf)

Kirja on ilmestynyt myös painettuna Acta musicologica Fennicassa  
ja Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarjassa.

Saatavilla: <http://www.tiedekirja.fi>

Painopaikka: Tallinna Raamatutrükikoja OÜ, Tallinna 2013.

# Sisällys

Tiedonantoja. ....	9
<b>Johdanto:</b> Kohti uutta Uuno Klamin musiikin tulkintaa .....	15
<b>I Klami ja hänen aikansa musiikkiajattelun jännitteet historialliskriittisen tutkimuksen kohteena. ....</b>	<b>31</b>
1. Rakenne ja sisältö musiikin ja yhteiskunnan kuvauksissa .....	35
1.1. Orgaanisuus ja originaalisuus romantiikan ihanteina .....	36
1.2. Eklektisyyden käsite kansainvälisen musiikkielämän diskursseissa. ....	42
1.3. Subjektiivinen ja objektiivinen musiikki-ilmaisu 1900-luvun alun kulttuurisessa maaperässä .....	49
2. Sivilisaatio, kansallinen kulttuuri ja säveltäjän yhteiskunnallisen... yhteenkuuluvuuden symbolinen toteutuminen .....	56
2.1. Raja ja tila yhteisöllisen yhteenkuuluvuuden muovaajana. ....	60
2.2. Nuori Uuno Klami ja kansallinen kulttuuri .....	66
2.3. Kansallisten kulttuurien eriytyminen, kulttuurisiirtymät ja musiikki .....	77
2.4. Nationalismi ja kansallisen yhteenkuuluvuuden symboliset ilmaiset musiikissa .....	87
2.4.1. Musiikillisen nationalismin kehitysvaiheita Puolassa, Saksassa ja Norjassa .....	89
2.4.2. Kansansävelmä ja nationalismi Suomessa ja Ranskassa .	94
2.4.3. Huomioita kansanmusiikin asemasta suomalaisen säveltaiteen identiteettisymbolina .....	100
3. Identiteetti ja modernismi. ....	109
3.1. Kriittinen taiteilija ja edistys .....	110
3.2. Pariisilaisia käsityksiä musiikin edistyksestä .....	114
3.3. Modernismin pariisilaisen eriytymiskehityksen piirteitä .....	118
3.4. Modernismin kertomukset ja eurooppalaisen säveltaiteen marginaalit .....	125
3.5. Identiteetti ja taiteellinen uudistuminen suurkaupungissa . . .	129

3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuaajan musiikkiajattelussa .....	135
3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana .....	144

## **II Suurkaupunki, identiteetti ja tyyli**

– <b>Uuno Klami Pariisissa 1924–1925</b> .....	151
4. Keinulaulu & Polka ja kertomus Klamin Pariisin-ajasta .....	155
5. Lähdekritiikin ongelmia .....	162
5.1. Klamin kirjeet Alvar Andströmille .....	162
5.2. Opinnot Pariisissa: Ravel, Schmitt ja Rolland .....	167
5.3. Ravel ja Schmitt Pariisin musiikkiohjelmassa 1924–1925. ....	177
5.4. Klamin Ravel- ja Schmitt-ihailua koskevia huomioita .....	184
6. Suurkaupunki Klamin läpikulkukaupunkina – taiteilijaidentiteetti murroksessa .....	188
6.1. Vapauden ilmapiiri. ....	190
6.2. Intohimo, Habanera ja Yölaulu. ....	196
6.3. Sairaus ja viimeiset Pariisin-kuukaudet .....	201
7. Klami ja Pariisin ”uusi espanjalainen musiikki” .....	208
7.1. Espanjan kansanomaisen musiikkiperinne ja ranskalais- espanjalainen vuorovaikutus. ....	210
7.2. ”Espanjalainen musiikki” Pariisissa 1924–1925 .....	214
7.3. Habanera taidemusiikin säveltäjien genrevalintana. ....	218
7.4. Musiikin ”espanjalaisuus” ja säveltäjän identiteetti .....	221
8. Klami ja venäläiset säveltäjät Pariisissa .....	226
8.1. Venäläisen viisikon musiikki Pariisissa 1924–1925 .....	233
8.2. Stravinskyn ja Prokofjevin musiikki Pariisissa 1924–1925 ...	236
8.2.1. Stravinsky. ....	239
8.2.2. Prokofjev .....	249
8.2.3. Muut ”venäläiset modernistit”. ....	253
9. Antiromanttinen virike: klassisuus ja provokaatio .....	256
9.1. Nuori Klami ja usklassismin käsite .....	259
9.2. Klami ja ”nuoremman ranskalaisen säveltäjäpolven” antiromantiikka .....	264

9.3. Pariisin Honegger-kultti ja ”ranskalaisen musiikin ranskalaisuus” .....	270
9.4. Muut Les Six -ryhmän säveltäjät Pariisin musiikkiohjelmassa 1924–1925 .....	273
10. Klamin Pariisin-ajan sävellykset .....	277
10.1. Keinulaulu & Polka .....	290
10.2. Habanera .....	307
10.3. Antiromanttisen virikkeen murtautuminen pianokonsertossa Une nuit à Montmartre .....	318
10.3.1. Grave .....	319
10.3.2. Rythme las et nerveux d’une Valse Boston .....	347
10.3.3. Ronde .....	359
11. Klamin ulkomaanopinnot, ’uusi’ ja ’kulttuurien yhteinen jalusta’ ...	374
 <b>III Klamin musiikillisen ajattelun jatkuvuuksia muuttuvassa Suomessa</b> .....	
12. Henkilökontaktit ja institutionaalinen integroituminen .....	386
12.1. Sulho Ranta ja tulenkantajat .....	386
12.2. Toivo Haapanen, Yleisradio ja Helsingin kaupunginorkesteri .....	396
12.3. Robert Kajanus, Georg Schnéevoigt ja Helsingin kaupunginorkesteri .....	400
12.4. A. O. Väisänen, Kansankonservatorio ja Kalevalaseura .....	406
13. Klamin kansanmusiikkinäkemyksen piirteitä .....	409
13.1. Kansansävelmä Klamin Karjala-näkemyksessä .....	410
13.1.1. Karjalainen rapsodia .....	410
13.1.2. Karjalaisia tansseja .....	432
13.2. Suomalaisten kansanlaulujen sovitukset .....	434
13.3. Ei-suomalainen kansansävelmä Klamin teoksissa .....	448
13.3.1. Jazz ja Rag-Time & Blues .....	449
13.3.2. Itämainen innoitus ja Tšeremissiläinen fantasia ...	465
13.3.3. Espanjalainen innoitus .....	471
13.4. Johtopäätöksiä .....	480
14. Klami orkesterinkäyttäjänä .....	483
14.1. Klamin orkesteri-ihanne .....	486
14.2. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä .....	490
14.2.1. Väreilevät sointijatkumot .....	492

14.2.2. Sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteritekniikka	499
14.2.3. Melodiset ostinatot	531
15. Uuno Klami ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi	540
15.1. Ranskalais-nationalistinen ihanne ja suomalaiset säveltäjät	541
15.2. Uusklassismin käsite Klami-tutkimuksessa	547
15.3. Näkökulmia Klamin klassismikäsitteeseen	553
16. Klami kansankuvaajana: kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli teoksessa Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)	562
16.1. Kontekstualisoiva Klami-analyysi, ranskalainen orkesteritaide ja musiikillinen representaatio	566
16.2. Kuvia maalaisista	572
16.3. Luontokuvia	578
16.4. ”Maalaiskuvia” ja ”kansallinen tuntemistapa”	596
17. Menestyksekkäs mukautuminen – Kalevala-sarjan synty osana kansallisen kulttuurin kehitystä	602
17.1. Kalevala-sarjan syntyvaiheet	603
17.2. Hunsvotti Kalevalan maailmassa	611
17.2.1. Motiivinen suunnittelu sävellyksessä Lemminkäisen seikkailut saarella	614
17.2.2. Sortavala kesällä 1935: kansallinen juhla ulkoilmassa	622
17.2.3. Lemminkäisen seikkailujen vastaanotto	625
17.3. Kalevala-sarjan tyylipiirteiden kehitys	628
17.3.1. Maan synty	632
17.3.2. Kehtolaulu Lemminkäiselle	648
17.3.3. Sammon taonta	652
17.3.4. Uusi osa Terhenniemi	661
17.4. Kantaesitysten 1933 ja 1943 lehdistöpalaute	673
17.4.1. Vuoden 1933 kantaesitys	675
17.4.2. Kantaesitys sodan keskellä 1943	681
Lopuksi	687
Lähteet ja kirjallisuus	699
Tiivistelmä	745
Abstract	746
Nuottiesimerkit ja taulukot (luettelo)	747

# Tiedonantoja

Uuno Klamia koskevan harrastukseni institutionaaliset ja henkilökohtaiset lähtökohdat ovat vuosikymmenten takana. Erikoistumiseni Klamin musiikkiin alkoi Helsingin yliopistossa opintojeni ensimmäisellä syyslukukaudella musiikkitieteen silloisen professorin ja oppiainejohtajan, Erik Tawaststjernan aloitteesta. Hänen mielestään oli korkea aika hahmottaa musiikkitieteellisen tulevaisuuteni suuntaviivat. Suunnitelmaa koskeneessa keskustelussa sillä, että olin ehtinyt olla Klamien perheystävä kolmannessa polvessa, oli oma merkityksensä. Isoisäni Arvo Heinonen, harrastajaviulisti jolle Uuno Klamia *Laulelma* vuodelta 1952 on omistettu, lienee tutustunut Klamiin Säveltäjän tekijänoikeustoimisto Teoston juristin tehtäviä hoitaessaan. Hänen tyttärensä Leena avioitui ammattimuusikon, isäni, oopperalaulaja Veikko Tyrväisen kanssa. Valmistellessani myöhemmin 1970-luvulla proseminaarisesitelmää Klamin *Tšeremissiläisestä fantasiasta* säveltäjän leski, rouva Toini Klami lahjoitti minulle joitain vuosia ennen kuolemaansa pienen kokoelman puolisonsa konserttiohjelmia, säveltäjää koskevia artikkeleita, valokuvia sekä säveltäjän omistaman Ravelin *Sonatinen* nuotin. Toini Klamin kuoleman jälkeen lapsettoman pariskunnan omaisuus siirtyi hänen iäkkäänä avioituneen sisarensa Sallin (s. Nykänen) puolisolalle. Sain 1980-luvulla rouva Pirkko Norlinin, Sallin silloin jo edesmenneen puolison ensimmäisessä avioliitossa syntyneen tyttären avulla haltuuni lisää Klamin jäämistöön kuuluneita papereita: Uuno Klamin puolisolleen talvi- ja jatkosodan aikana kirjoittamia kirjeitä, luonnoskirjan, leikekirjan, valokuva-albumin, käsin kirjoitetun teosluettelon ym.

Väitöskirjan valmistumista on edeltänyt luopumiseni ensimmäisestä, pianonsoiton opettajan ja musiikkiopiston rehtorin ammatistani. Musiikkitieteelle omistautumiseen minua kannusti Tawaststjernan seuraaja Helsingin yliopistossa, professori Eero Tarasti. Olen hänelle kiitollinen kutsumustyöni löytämisestä ja yleisemmin kansainvälisten tutkimusnäköalojen avartumisesta hänen kaudellaan. Klami-tutkimusta koskevat keskustelut jatkuivat varsinakin professori Erkki Salmenhaaran kanssa. Niiden yhteydessä eteni nyt tilinpäätökseen tuleva syventyminen musiikin olemukseen säveltaiteen omista luonteenomaisista lähtökohdista käsin sekä samalla kulttuurinäkömyksen avartuminen koskien erityisesti suomalaista korkeakulttuuria. Erkki itse oli tuohon maailmaan syvästi integroitunut. Hänen aina utelias valmiutensa tieteellisen ajattelun haasteiden jakamiseen on legendaarinen. Ilman häntä en olisi musiikkitieteilijä.

Viimeisen suomalaisen ohjaajani, dosentti, yliopistonlehtori Alfonso Pallan optimismi, tahdikkaus, uutteruus ja isällinen huolenpito Helsingin yliopiston musiikkitieteen tutkijaseminaarista on ollut minullekin rohkaisevaa ja institutionaalisesti integroivaa. Erityisen lämpimät kiitokseni haluan lausua myös Royal Holloway University of Londonin emeritusprofessori Jim Samsonille, tuttavalle vuosien takaa, josta tuli väitöskirjani ohjaaja työskennellessäni vanhan opinahjoni Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä joitakin vuosia. Sibelius-Akatemian tukemien Lontoon-matkojen yhteydessä sain kesinä 2004 ja 2005 purkaa ajattelustani vanhentuneen oppineisuuden muodostamat esteet ja selvitä jonkin aikaa kestäneestä tieteellisestä umpikujasta. Leena Hazeldine järjesti oleskelujeni ulkoiset puitteet viihtyisiksi. DocMusin aikaa muistaessani mielessäni on yksikön johtajana toimineen Annikka Konttori-Gustafssonin taiteellinen inspiraatio ja innostus, joka valaisi työyhteisön ja minunkin näköalojeni.

Aloitettuani opintoni ovat suomalainen ja kansainvälinen musiikintutkimus muuttaneet suuntaa ja haarautuneet moneen kertaan. Suomen rajojen ulkopuolella musiikinhistorian tutkimuksen ja teorianmuodostuksen alueella on tapahtunut paljon. Oma tutkijanaäneni on muotoutunut vuorovaikutuksessa myös muiden kuin oman maan tieteenharjoittajien kanssa. Aika Pariisissa Suomen Akatemian tutkimusassistenttina 1993–1994 merkitsi menettelytapojeni aiemman perustan murtumista, kun aiemmat tulokset alkoivat minusta näyttää merkitykseltään korkeintaan paikallisilta ja kapeasti kansallisilta. Uusi nollapiste merkitsi lähtökohtaa nykyiselle, historiallisesti ja kulttuurisesti suuntautuneelle ajattelulleni. Luulen sen puolustavan paremmin paikkaansa kansainvälisessä, moniäänisessä nykytutkimuksessa. Pariisin École Pratique des Hautes Étudesissa keskusteluyhteys musiikkitieteen oppiainejohtajan ja ranskalaisen musiikin tutkijaseminaarin johtajan, Debussy-asiantuntija, professori François Lesuren kanssa rakentui vähitellen, mutta muodostui arvostavaksi. CNRS:n musiikin sosiaalishistorian yksikön tutkimusjohtajilla, professori Joël-Marie Fauquet’lla ja filosofi, säveltäjä Hugues Dufourtilla, oli jo entuudestaan tuntumaa ja kiinnostusta suomalaiseen musiikkiin. Tämän yksikön seminaarien seuraaminen, joka alkoi niihin osallistuneen Jean-Marie Jaconon aloitteen ja Fauquet’n hyväntahtoisuuden turvin, muodostui hedelmälliseksi. Seminaarin osanottajista Jean Gribenskin, myöhemmän Poitiers’n yliopiston musiikinhistorian professorin ja Ranskan musiikkitieteellisen seuran puheenjohtajan, avuliaisuus on jatkunut tähän päivään asti.

Paitsi edellä mainittuja henkilöitä ajattelen kiitollisena myös minua Pariisin-ajasta alkaen rikastuttanutta vuorovaikutusta muiden ranskalaisten tieteenharjoittajien ja tutkijoiden kanssa. Heitä ovat Marc Vignal, Yves Gérard, Louis Jambou, Danièle Pistone, Jean-Pierre Bartoli, Sylvie Douche, André Lischke, Denis Herlin, Myriam Chimènes, Jean-Michel Nectoux, Catheri-



ne Massip, Anne Randier, Michel Espagne, Christoph Charle, Didier Francfort ja monet muut. Koskien kapeammin Klamin asemaa Pariisissa opintovuonna 1924–1925 keskustelut Catherine Lorentin, Yves Hucherin ja säveltäjä Florent Schmittin pojanpojan Paul Schmittin kanssa olivat valaisevia. Blandine Milcentin ja myöhemmin Barbara Skinazin ansiosta asumisjärjestelyt Pariisissa ovat toimineet sujuvasti. Mainittuani erikseen vain Suomen-ystävien Pierre ja Inès Vidalin vieraanvaraisuuden osoitan kiitokseni yhteisesti kaikille ranskalaisille, joiden avuliaisuus ja ystävällisyys ovat tulleet osakseni.

Pariisin-aika merkitsi toisessakin mielessä tutkijakontaktien ja tutkimusajattelun kansainvälistymistä. Konferenssiensa ja Bibliothèque nationale de France rue Louvois'lla sijaitsevan, ystävällistä ja asiantuntevaa palvelua tarjoavan musiikkiosaston ansiosta musiikin historian vuosisatainen keskus Pariisi on myös Ranskan ulkopuolelta saapuvien musiikkitieteilijöiden kohtaamispaikka. Pariisissa 1993 ideoitiin pohjoismainen tutkimusprojekti France in Nordic Music 1900–1939, jonka jäseneksi tulin yhdessä Anders Edlingin, Claus Røllum-Larsenin, Sverker Jullanderin, Ståle Kleibergin, Rune Anderseinin ja Ismo Lähdetien kanssa. Konferenssit, joita mm. Barbara Kelly ja Kerry Murphy järjestivät ja joihin osallistumista Helsingin yliopisto, Sibelius-Akatemia, Suomen Kulttuurirahasto ja Konkordia-liitto tukivat, tekivät mahdolliseksi liittymisen Ranskan musiikin tutkijoiden kansainväliseen yhteisöön. Olen kiitollinen siihen kuuluville Jann Paslerille, Manuela Schwartzille, Annegret Fauserille sekä Katharine Ellisille, joista viimeksi mainittuun olen voinut luottaa aina tarvitessani häneltä neuvoa väitöskirjaani ja ranskalaiseen musiikkikulttuuriin liittyvissä kysymyksistä.

Niin ikään Pariisin musiikkitiedenäyttämön kautta solmiutui tutkimusyhteistyö naapurimaan Venäjän ammattitovereiden kanssa – yhteistyö, joka on ollut kallisarvoinen Klamin venäläis-ranskalaisen orientaation selvittämiseksi. Muiden ohella minua ovat auttaneet pietarilaiset Ludmila Kovnatskaya, Anna Petrova, Anna L. Porfiryeva sekä Janna Kniazeva, joka tutustutti minut pietarilaisiin kansanmusiikin tutkijoihin, Viktor Lapiniin ja Helena Lapiniin ja toimi tulkkina Terijoella syksyllä 2005 käydyissä, venäläistä kansanmusiikkia koskevissa keskusteluissa. Lapinit toimittivat minulle myöhemmin nuotti- ja äänitemateriaalia.

Aino Sinnemäessä, ystävässä, kulttuuri-ihmisessä ja Helsingin yliopiston sosiologian yliopisto-opettajassa, minulla on ollut uskollisin, kiinnostunein lukija ja mitä tarkin palautteen antaja. Työni eri osia ovat kommentoineet Timo Virtanen, jolle olen kiitollinen formaalia musiikkianalyysejä koskevasta palautteesta, Matti Huttunen, Hannu Salmi, Ilkka Oramo, Risto Väisänen, Susanna Välimäki, Pekka Jalkanen, Anssi Sinnemäki, Pekka Hako, Jukka Tiilikainen ja viimeksi mainitun lisäksi muut Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen tutkijaseminaarilaiset. Amanuenssi Irma Vierimaata kiitän paljosta, esi-

merkiksi siitä, että taiteellisuudella ja persoonallisuudella on nyky-yliopistosakin hänen lähellään yhä sijansa. Kysymyksiini ovat vastanneet ja apuaan tarjonneet unelmien kirjastovirkailija Jaakko Tuohiniemi, aina yliopistolais-ten parhaaksi toimiva vahtimestari Hilikka Kortensniemi, Erkki Melartinin, Klamin sävellyksenopettajan tuntija Tuire Ranta-Meyer, Kai Lassfolk, Paul Forsell, Kari Laitinen, Henry Bacon, Kimmo Sarje, Raili Elovaara, Rauno Endén, Liisa Byckling ja Kristiina Hako, joka löysi Yleisradion nuotistosta nuoren Uuno Klamin omistaman Rimski-Korsakovin *Shéhérazaden* partituurin ja auttoi säveltäjän teosten ajallisten koordinaattien täsmentämisessä.

Klamin näkökulma musiikin eri tyyliin on niin monipuolinen, etten olisi selvinnyt omaksumastani tehtävästä ilman moniin eri ohjelmistoihin erikoistuneiden kollegojen apua. Olen käynyt 1980-luvulta alkaen Klamin kansanmusiikkisuhdetta koskevia tärkeitä keskusteluja professori Heikki Laitisen kanssa. Suomalaista kansanmusiikkia koskevissa kysymyksissä minua ovat auttaneet myös Anneli Asplund ja Annikki Smolander. Edesmennyt muusikko Eugen Malmstén keskusteli kanssani Klamin musiikin jazz-vaikutteista, ja Esa Lilja on tutkimuksen näkökulmasta vastannut samaa tyyliä koskeviin kysymyksiini.

Jo parikymmentä vuotta jatkuneesta tutkimusyhteistyöstä Viron musiikkiakatemian musiikkitieteen professorin Urve Lippuksen kanssa on muodostunut ammatinharjoitukseeni innoittava peruslinja, mikä on tukenut väitöskirjan valmistumista. Kotimaassa professori Matti Klingen johtama Helsingin yliopiston Ranskan tutkijoiden ryhmä valmisti ”pariisilaisen juhlan” tämän käsitteen akateemisessa merkityksessä: se auttoi arvostamaan tosiasiaa, että suomalais-ranskalainen silta on ollut ja on vieläkin vilkkaasti liikennöity. Annan suuren arvon Erik T. Tawaststjernan, Eija Kurjen, H.K. Riikosen, Riitta Nikulan, Tarmo Kunnaksen ja Matti Vainion kannustukselle. Aika Helsingin yliopiston Vuorikatu 3:n viidennen kerroksen tutkijatiloissa, valovoimaisen Kirsti Nymarkin hallitsemassa valtakunnassa, hauskojen ja avuliiden Maria Vainio-Kurtakon, Anna Ripatin, Sanna Nyqvistin, Henrika Tandefeltin, Hanna-Leena Paloposken ja muiden seurassa kuuluu jatko-opintoaikani parhaisiin muistoihin.

Nyt käsillä olevan tutkimuksen kannalta oli tärkeää, kun toimittaja Tiina-Maija Lehtonen luovutti anteliaasti käyttööni Klamin Pariisista 1924–1925 ystävälleen Alvar Andströmille kirjoittamat ja muut nuoruusajan kirjeet ja postikortit valokopioina samoin kuin näiden usein vaikealukuisten dokumenttien kirjoituskoneella puhtaaksikirjoitetut versiot. Tätä ennen Lehtonen oli julkaissut kirjeiden perusteella sanomalehtiartikkelin muodossa (1987) oman tulkintansa Klamin Pariisin-oleskelusta. Paula Malmi (s. Korpela), Uuno Klamin tarkkanäköinen ja huumorintajuinen sukulainen, joka avasi käyttööni suvun muistin ja monet dokumentit, ei ole enää kuulemassa kiitostani. Su-

vun musiikkimiehestä minulle ovat kertoneet muutkin, kuten Tytti Klami ja Matti Klami. On muitakin Uuno Klamin tunteneita, haastateltuja henkilöitä, joita kiitokseni ei enää tavoita. Kauko Niinivaaralta, Klamin nuoruuden ajan soittotoverilta Virolahden Harjun kartanossa, sain haastattelun lisäksi valokopion hänen isänsä Klamilta Pariisista vastaanottamasta kirjeestä. Klamin tunteneet taidemaalari Aarre Heinonen, pianotaiteilija Timo Mikkilä, kulttuuritoimittaja ja Klamien perheystävä Marja Niiniluoto, ystävä 1920-luvulta alkaen, pianotaiteilija ja kriitikko Martti Paavola sekä kapellimestari Eero Kosonen, joka nuoruudessaan vuorotteli Uuno Klamin kanssa Helsingin Heimolan talon elokuvapianistina, ovat poistuneet vuosia sitten.

Minulla on ilo kiittää Samuli Sipilää, jonka ansiosta olen tutustunut Virolahden Harjun kartanon nuottikokoelmaan, Martti Korhosta, jolta olen oppinut Haminan seudun menneestä kartanokulttuurista Pietarin-kontakteineen, Rauni Rantaa, Juhani Kulovettä, Pirkko Tuomista ja Maarit Niiniluotoa, Klamien kummitytärtä. Kiitän Uuno Klami -seuran jäseniä ja hallitusta, Kalevi Ahoa, Ritva Javanaista, Riikka Luostarista, Olli-Pekka Tuomisaloa ja muita kannustuksesta ja yhteistyöstä niiden 22 vuoden aikana, jolloin toimin seuran puheenjohtajana.

Hankkeeni valmistuessa muistan Kansalliskirjaston ja sen erikoislukusalin erinomaista palvelua. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus (nykyinen Music Finland) on antanut käyttöni partituurikäsikirjoitusten valokopioita. Yleisradiolta ja Helsingin kaupunginorkesterin nuotistolta sekä entiseltä Fazer Musiikilta, nykyiseltä Fennica Gehrman -kustantamolta, olen saanut mahdollisuuden perehtyä käsikirjoituksiin ja partituureihin. Yleisradion palvelun johdosta on ollut mahdollista syventyä Klamin teosten kaupallisesti julkaistujen levytysten ohella vanhoihin, julkaisemattomiin radioäänitteisiin. Turun ja Oulun kaupunginorkesterit ovat toimittaneet minulle konserttiäänitteitä. Kiitän näitä tahoja sekä erikseen vain Ari Niemistä, Antero Karttusta, Kaarina Nuortevaa, Marianna Kankare-Loikkasta, Inkeri Pitkärantaa ja Petri Tuovista saamastani avusta.

Esitarkastajiani kiitän rakentavista, työni loppuvaihetta innoittaneista huomautuksista, jotka olen parhaani mukaan ottanut huomioon silloin kun ei ole ollut erityistä aihetta säästää niitä tulevaisuuden rakennusaineiksi: professori Tomi Mäkelää, jonka kansainvälisesti arvostettu valppaus tieteenalan ajankohtaisten haasteiden suhteen on näin tullut hyväkseni, ja professori Veijo Murtomäkeä, jonka tarkkuus useissa tulosteni yksityiskohtia koskeissa kysymyksissä on ollut suureksi hyödyksi. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen johtajaa professori Hannes Saarista ja väitöstilaisuuteni kustosta, professori Pirkko Moisaloa, kiitän sujuvista järjestelyistä kuten myös tiedesihteereitä Kristiina Norlamoa ja Anniina Sjöblomia.

Paul Forsellia ja Tiina Kaarelaa kiitän lämpimästi väitöskirjan taitosta ja painojärjestelyistä, Mika Launista kirjan kannen suunnittelusta, Pauliina Pekkiä ja Jari Eskolaa nuottiesimerkkien puhtaaksikirjoituksesta ja skannauksesta ja Seija Lappalaista korehtuurinluvusta. Suomen musiikkitieteellistä seuraa ja Suomen musiikkikirjastoyhdistystä sekä niiden puheenjohtajia Markus Manteretta ja Jaakko Tuohiniemeä kiitän mahdollisuudesta julkaista väitöskirjani yhdistysten julkaisusarjoissa.

Pitkä apurahakausi Koneen Säätiöltä hetkellä, jolloin olin vastikään selvinnyt tieteellisestä umpikujasta, herätti minussa suurta kiitollisuutta samoin kuin tietysti kaikki muukin, Suomen Akatemialta, Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahastolta, Niilo Helanderin säätiöltä, Emil Aaltosen säätiöltä, Alfred Kordelinin säätiöltä, Sibelius-Akatemian DocMus-yksiköltä, Sibelius-Akatemian tukisäätiöltä, Jenny ja Antti Wihurin rahastolta, Helsingin yliopiston kanslerinvirastolta, Helsingin yliopistolta ja Oscar Öflundin säätiöltä saamani tuki. Kiitän sydämellisesti työtäni rahoittaneita tahoja ja niiden päättäjiä. Lymfaterapeutti Anna-Liisa Montosta, työfysioterapeutti Ritva Kukkosta ja osteopaatti Markku Iso-Kuorttia kiitän työkyvystäni huolehtimisesta.

Kiitän veljeäni, valtiotieteen tohtori Timo Tyrväistä ja sisartani, oikeustieteen lisensiaatti Paiju Tyrväistä perheineen ”kaveria ei jätetä” -periaatteen ehdottomasta kunnioittamisesta. Äitiäni, odontologian lisensiaatti Leena Tyrväistä kiitän hänen vankkumattomasta solidaarisuudestaan, 1800-lukulaisesta vastuuntunnostaan ja juurevasta kulttuurinäkemyksestään, johon Uno Klamia koskevan väitöskirjan innostunut odotus on erottamattomasti kuulunut. Risto Veltheimia, rakasta tuvanlämmittäjää ja keittiön taikuria, kiitän arvostavasta myötäelämisestä ja iloisesta asenteesta, jonka voisin kiteyttää säveltäjä, akateemikko Uno Klamia (ks. s. 596) mukaillen: ”Ei musiikintutkimusta pidä ottaa niin hirmuisen vakavana asiana.”

# Johdanto:

## Kohti uutta Uuno Klamin musiikin tulkintaa

Länsimaisen taidemusiikkia koskevan ajattelutavan piiriin kuuluu käsitys luovan taiteilijan työstä erityislaatuisena, suhteellisen autonomisena inhimillisen toiminnan alueena. Musiikista taiteena ei voida puhua muistamatta sen kokemuksellista ulottuvuutta, katsotaanpa ilmiötä sitten säveltäjän tai hänen kuulijansa näkökulmasta. Myös nyt käsillä olevan, säveltäjä, akateemikko Uuno Klamia (1900–1961) koskevan musiikkitieteellisen väitöskirjatutkimuksen tekijä olettaa säveltäjän yksilöllisen luovan panoksen arvokkaaksi ja tutkimisen arvoiseksi, mutta näkee samalla arvokkaana hänen yleisönsä kokemuksen. Tutkimukselle on asetettu kaksi muiden yli nousevaa päämäärää, jotka ovat toisistaan erottamattomia. Ensimmäinen on käsitteellistää ja kuvata Klamin musiikin luonteenomaisia toistuvia piirteitä, jatkuvuuksia ja yksilöllisyyttä: hänen tyyliään ja sen kehitystä. Toinen, ensimmäiseen läheisesti kietoutuva päämäärä on kahden erikoislaatuisen musiikkikaupungin, Helsingin ja Pariisin, erittely ja kuvaaminen hänen kehityksensä maaperänä. Tutkimus on materiaalilähtöinen: juuri Klamin musiikki ja lausumat ovat aikalaismusiikin ja -kirjoitusten konteksteihin tuotuna saaneet monet aikaisemmat tulkinnat ja erityisesti tavanomaiset tyylihistorialliset selityspäruusteet näyttämään riittämättömiltä. Tässä tutkimuksessa oletetaan ja myös pyritään kuvaamaan erityinen subjektiivinen vaikutin, joka ohjaa luovan yksilön tekemään yhdenlaisia mieluummin kuin toisenlaisia taiteellisia valintoja. Muutenhan Klamin kehityksestä ei olisi perusteltua puhua muuten kuin yleisin tyylihistoriallisin termein eikä muuna kuin aikakauden yleisten pyrkimysten voimavirtojen välttämättömänä seurauksena.

Tutkimuksessa ei ole vielä vakavassa mielessä kysytty, mitä ovat Klamin musiikin identiteettisidokset. Syynä tähän saattaa olla hänen tyyliensä koettu fragmentaarisuus: Klamissa on nähty ”muistuttava” säveltäjä. Identiteetin käsite sinänsä on ollut kauan osa kansainvälisen musiikkitieteenharjoituksen ja myös suomalaisen musiikintutkimuksen keskeisiä kysymyksenasetteluja.<sup>1</sup>

---

1 Ks. Mikko Heiniön artikkeli ”Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön”, joka mm. täsmentää Heiniön ja Pirkko Moisalan Suomen Akatemian rahoittamalle tutkimushankkeelle ”Musiikin merkitys suomalaisen kulttuuri-identiteetin luojana” asettamia tavoitteita. Heiniö 1994, erityisesti s. 4–5. Identiteettiä koskevien kysymyksenasettelujen jatkuvasti keskeinen merkitys ilmeni International Musicologi-

Se on yhdistetty tyypillisesti kulttuurin käsitteeseen pyrittäessä kuvaamaan yksilön ja musiikki-ilmiöiden yhteisöllistä sidosta sekä niitä kokemuksen muotoja, joiden kautta jokin yhteisö erottuu muista yhteisöistä. Kansalliset identiteettikulttuurit profiloituivat kiistasuhteessa aiempaa universalistista kulttuurikäsitystä vasten, ja niistä muodostui 1800-luvulle leimaa antava ilmiö. Silloin kun taidemusiikin tutkimuksen yhteydessä on kohdistettu huomiota kansallisen identiteetin symbolisiin ilmaisuihin, tuloksena on usein ollut kokonaiskuva, jossa säveltäjiä länsimaisen korkeakulttuurin laajaan alueeseen kiinnittävät identiteettisidokset eivät ole saaneet riittävää huomiota. Tässä tutkimuksessa kysytään, mitä Klamin musiikin ”muistuttavat” ominaisuudet ovat, voidaanko niissä erottaa säveltäjän käsitteellisesti tulkittavaa valikointia, ja millaisiin identiteettisidoksiin ne voidaan häntä koskevassa kuvauksessa yhdistää.

’Eklektisyys’ tämän tutkimuksen käsitteenä problematisoi systeemien ulkopuolelta valikoitujen ilmaisukeinojen aseman Klamin musiikillisessa ajattelussa. Tavoitteena ei ole sen avulla selittää vain sellaista Klamin musiikin ominaisuutta, johon on yleisimmin viitattu puhuttaessa ”vieraista” tai säveltäjän ”ulkopuoleltaan lainaamista” aineksista. Suomessa adjektiivia ’eklektinen’ on länsimaisen taidemusiikin piiriin kuuluvien teosten ja tyylien kuvauksissa käytetty useimmiten kielteisessä tarkoituksessa viitattaessa universaalilta, ylihistorialliselta näyttävän eheyden tai orgaanisuuden normin rikkomiseen. Oman maamme musiikintutkimuksessa käsitteellä ei liene vielä viitattu musiikki-ilmiöitä laajemmin spesifiin kulttuurinäkemykseen. Klamin musiikin muistuttavien ominaisuuksien runsautta ei käy kieltäminen – olisi pikemminkin syytä tunnistaa niitä enemmän kuin on vielä tehty. Silloin olisi kuitenkin otettava huomioon, että säveltäjä saattoi rikkoa romanttista orgaanisuusajattelua vastaan jopa ohjelmallisesti, viitataanpa orgaanisuusihtanteella sävellystetiikkaan tai romanttiseen kansallisuusajatteluun. Yksi seurauksista on välttämättömyys arvioida uudelleen myös hänen sellaisia keinovarojaan, jotka voivat ensi alkuun näyttää identiteettisymboleilta. Käsitteellä ’eklektisyys’ viitataan tässä tutkimuksessa arvovapaasti paitsi luovan säveltaiteilijan spesifisti musiikilliseen asenteeseen myös tiettyyn yleisempään kulttuurinäkemykseen, jolloin tarkoituksena on muistuttaa romantiikan orgaanisuusihanteen historiallisuudesta ja suhteellistaa se.

Toisin kuin kaksi edeltävää käsitettä, ’Ranskan jälki’ on muotoiltu tämän Klami-tutkimuksen tarpeisiin. Se on tarpeellinen sellaisten Ranskaan liittyvien ja säveltäjän yhteydessä usein mainittujen tapahtumien, vaikutteiden ja yhtymäkohtien kuvaamiseksi, joiden on koettu jättäneen leimansa hänen

---

cal Societyn valitessa Roomassa 1.–7.7. 2012 järjestämänsä 19:nneen kongressin teemaksi ”Musics, Cultures, Identities”.

luovaan toimintaansa. Jos Klami ei arvioinut suhdettaan suomalaiseen säveltaiteeseen kansallisen identiteetin näkökulmasta, hän tuskin näki ranskalaitakaan säveltaidetta minään orgaanisena, taiteellisilta pyrkimyksiltään eksklusiivisena omana maailmanaan. Toistaiseksi on vallinnut jonkinlainen hämmennys sen suhteen, millaisen kuvauksen osaksi hänen kuuluisat Ravel ja Stravinsky-muistumansa sekä oletettu impressionisminsa tai uusklassisminsa pitäisi liittää. Jos tarkoitettut Ranskan jäljet onnistutaan Klammin ajassa etenevän sävellystuotannon osalta tässä tutkimuksessa käsitteellistämään, on tuloksena kuvaus hänen tyyliinsä jatkuvuuksista: Ranskan jäljestä Uno Klammin luovan ajattelun väylinä. 'Ranskan jälki' ei viittaa oletukseen jonkin olemuksellisesti ranskalaisen – siis olemuksellisesti ei-suomalaisen – ominaisuuden läsnäolosta Klammin musiikissa. Se ei implikoi, että muunmaalaisen säveltäjän oli ranskalaisen musiikin vaikutuspiiriin tullakseen oleskeltava Ranskassa. 'Ranskan jälki' problematisoi nyt tavat, joilla kirjoituksissa on vuosikymmenten ajan viitattu Klammin musiikin "ranskalaisiin piirteisiin" ja säveltäjän kokemuksiin Pariisissa ensimmäisen ulkomaisen opintomatkan 1924–1925 yhteydessä. Tässä tutkimuksessa se kokoaa piiriinsä Klammin musiikin muistumia, tyylejä, kulttuurisiirtymiä ja subjektiivisuutta koskevia kysymyksiä, jotka liittyvät tavalla tai toisella Ranskan kulttuuriseen vaikutusvaltaan.

Uno Klammin tyyli saattaa tutkimusaiheena vaikuttaa vanhanaikaiselta. On totta, että yksittäinen säveltäjä, hänen tyyliinsä<sup>2</sup> ja ylipäättään kirjoitustapa eivät ole olleet mikään etuoikeutettu Suomen säveltaiteen tutkimuksen huomion kohde, kun viime aikoina on paljon korostettu musiikin elämyksellisyyttä, kontekstisidonnaisuutta, vuorovaikutuksellisuutta ja luovan säveltaiteen puheena ollen ylipäänsä teoksen rajojen häilyvyyttä. Säveltäjien käden jälkeä lähemmin katsomatta on vakiintuneesti sovellettujen tyyli- ja aikakausluokitusten pätevyyttä kuitenkin vaikeaa arvioida. Erityisesti Klammin musiikkia koskien ovat tietyt vahvat mielikuvat ja laatusanat toistuvasti koskeneet juuri hänen tyyliään. Kun hänen kuolemastaan on kulunut yli puoli vuosisataa, voidaan toisaalta jo erottaa hänen musiikki-ilmaisunsa herättämien ajatusten ja arvoarvostelmien historiallisuus sekä jotain niiden kokemista muutoksista. On tämän tutkimuksen kannalta oleellista huomata, että makutottumusten ja musiikkiin kohdistettujen vaatimusten muutokset leimasivat jo Klammin omaa elinaikaa ja hänen taiteellisen toimintansa kontekstia. Niiden ja säveltäjän tyylin välille voidaan olettaa yhteys. Tämäkin tutkimus on kontekstualisoiva. Sekin paneutuu vuorovaikutuksen ilmiöön.

2 Tyylin käsite itsessään ei ole tämän tutkimuksen erittelyjen kohteena. Tarkastelun pohjana toimiikin se yleisluontoinen oletus, että tyyli voidaan myös Klamia koskien ymmärtää säveltäjän musiikki-ilmaisun tavaksi ja sen luonteenomaisten piirteiden muodostamaksi kokonaisuudeksi.

Uuno Klamin opiskellessa Helsingin musiikkiopistossa hänen oppilas-töidensä ”ranskalaisuuteen” kiinnitettiin kiinnostunutta huomiota. Kun hän 1920- ja 1930-luvun vaihteessa aloitti julkista säveltäjäuraansa, hänestä puhuttiin kuvainkaatajana ja *enfant terrible*nä. Huomattavan pian tämän jälkeen hän sai arvostetun orkesterivirtuoosin maineen, ja häntä kutsuttiin ”karjalaiseksi kosmopoliitiksi”. Kuitenkin yksityiskeskustelussa maaliskuus-sa 2009 Helsingin kaupunginorkesterissa elämäntyönsä tehnyt muusikko to-tesi omasta näkökulmastaan nopeasti Klamin nimen tultua mainituksi: ”Niin, Klami otti muilta.” Tällaisen vahvasti arvottavan eikä kyseisen säveltäjän yhteydessä ollenkaan harvinaisen käsityksen kaikupohja lieenee muusikon it-sensä nuoruuden 1950- ja 1960-lukujen kokemistavassa. Suomalainen musii-kintutkimus puolestaan luokitteli 1980- ja 1990-luvuilla säveltäjän – näköjään objektiivisin tyylihistoriallisin kriteerein – autoritatiivisesti uusklassismin edustajaksi. Klami ei suinkaan ole jäänyt pelkän kirjallisen ja tutkimusel-lisen huomion kohteeksi. Yli kahden vuosikymmenen ajan monilukuiset kon-serttiesitykset ja suomalainen äänilevyteollisuus ovat huolehtineet siitä, että kuulopuheisiin ja luutuneisiin ajatustottumuksiin ehkä perustuvat käsitys-tavat ovat joutuneet nykyhetkisten huomioiden haastamiksi. Tutkimukselle tämä on ollut etu ja haaste.

’Uuno Klamin’ näin konkretisoituessa partikulaaristen sävellysten laajak-si joukoksi on tutkijan osaksi tullut entistä tarkemmin kysyä, mistä teoksista, mistä musiikin ominaisuuksista ja millaisten menetelmien avulla säveltäjän tyyli on tutkimuksellisesti tavoitettavissa. Tämän väitöskirjan otsikko nostaa esille nimeltä mainiten vain Klamin nykyisin kai parhaiten tunnetun sävel-lyksen, *Kalevala-sarjan*, mutta muotoilussa ei pitäisi nähdä sovinnaisuutta tai mukavuudenhalua. Paikka, aika, vuorovaikutus, historia ja muutos vaativat osansa, kun nyt muiden rinnalla tulkitaan kyseistä sävellystä, jonka muotou-tuminen lopulliseen hahmoonsa (1943) kesti nelisentoista vuotta. Romantiikan aikakauteen palautuva ajatus Teoksesta suurella t:llä – neron intuitiivisen näkemyksen voimasta spontaanisti syntyneestä autonomisesta, omalakisesta maailmasta – osoittautuu historialliseksi.

Muutos itsessään valikoituu tarkkarajaisten ja pysyvien musiikki-ilmiöi-den sijasta tutkimuksen havaintojen kohteeksi.<sup>3</sup> Muutoksen alaisena – ei-enää–jonakin ja ei–vielä–jonakin – näyttäytyy Klamin tuotannon ohella sävel-täjä itse ja maailma hänen ympärillään. Suomi muuttuu autonomisesta suuri-ruhtinaskunnasta itsenäiseksi kansallisvaltioksi, sen entinen emämaa Venäjä

---

3 International Musicological Society tunnusti muutoksen ilmiön ajankohtaisen haas-tavuuden musiikintutkimukselle valitessaan Zürichissä 10.–15.7. 2007 järjestämänsä 18:nneen kongressin aiheeksi ”Passagen / Transitions”. Siinä yhteydessä oman esitelmä-ni otsikko oli ”Anti-Romantic Provocation, Franco-Russian Style, Identity – The Case of Uuno Klami”.



keisarikunnasta bolševikkivaltioksi, kansakuntien vapauspyrkimyksiä suojellut Ranska maailmansodan voittajaksi. Klammin taiteen vuorovaikutuksellinen yhteys tällaisten eurooppalaisten muutosprosessien kanssa on tutkimuksellisesti merkityksellinen. Aikakauden nostaessa etualalle kansakuntien yhteisen kehityksen sijasta pirstoutumisen ja korvataessa ajatuksen samansuuntaisesta kehityksestä monilla alueellisilla ja paikallisilla kehityksillä ei myöskään Klammin taiteen esittäminen yhtenä, ajan myötä muotoutuvana kokonaisuutena ja tapahtumana olisi paikallaan.

Oman aikakautemme kokemuspäiirille luonteenomaiset yksilöiden paikanvaihdokset ovat olleet osa suomalaisten säveltäjien ammattinäkömää vuosisatojen ajan, aiempaa merkittävämmän 1800-luvun loppupuolelta alkaen. Ulkomaisia opintoja harjoittaville suomalaisille asettuminen entuudestaan tuntemattomaan ympäristöön ei tuonut mukanaan pelkkiä ammatillisia viirikeitä, vaan päivittäin samanlaisina toistuneiden rutiinien katketessa myös elämän laadullisen muutoksen. Paikan topografia, sosiaaliset rakenteet, mentaliteetit ja muistot sekä monissa tapauksissa yksinäisyys muokkasivat heidän elämäntunnettaan paikallisen musiikkiajattelun ja -ohjelmistojen ohella. Usein elinympäristön muutos toi säveltäjien kokemuspäiiriin uudenlaisia musiikin käsitteellistämistapoja. Työskentely kotiseudulla ei tietenkään sinänsä ollut vähemmän paikallista – pikemminkin rinnastus saa kiinnittämään huomiota siihen, mikä kotoisissa olosuhteissa oli ammatinharjoituksen kannalta erikoislaatuista. Klamikaan ei seurannut aikansa muutoksia yhdestä paikallisesta asemasta käsin eikä tehnyt sitä pelkkänä ilmiöiden etäisenä tarkastelijana.

Aiempi, suhteellisen suppea spesifisti Uno Klamia koskeva tutkimus ei ole vielä paneutunut aiheeseen edellä hahmotelluista näkökulmista käsin. Nykyisen Klami-tutkimuksen arvokkaaksi lähtökohdaksi muodostui toimittaja Tiina-Maija Lehtosen kokoama teosluettelo *Uno Klami. Teokset / Works* (1986), olkoonkin, että sen tietoja on voitu myöhemmin täydentää mm. eräillä säveltäjä Kalevi Ahon löytämillä teosnimikkeillä. Vuonna 2004 valmistui Lehtosen pro gradu -tutkielma Klammin toiminnasta musiikkiarvostelijana. Professori Mikko Heiniön suomalaisen 1900-luvun musiikin yleisesityksissä julkaisemat Klamiakin koskevat näkemykset ovat olleet autoritatiivisia. Nii-tä hän kokosi vielä kirjoittamaansa *Suomen musiikin historian* neljänteen osaan *Aikamme musiikki 1945–1993* (1995). Alalla tuotteliain on kuitenkin ollut professori Erkki Salmenhaara. Hän esitteli laajalti Klammin musiikkia kirjoittamassaan Suomen musiikin historian kolmannessa osassa *Kohti uutta musiikkia* (1996). Tätä edelsi Salmenhaaran tuotannossa vuonna 1990 ilmestynyt, Klammin ja häntä koskevien kirjoitusten kokoelman *Pyörteitä vanavedessä* sekä kolme vuotta myöhemmän symposiumantologian *Symposion Uno Klami* toimittaminen. Salmenhaara käsitteli Klamiä myös lukuisissa, lähinnä

varhaisemmissa artikkeleissaan. Kalevi Ahon ja historioitsija, filosofian maisteri Marjo Valkosen Klamin satavuotisjuhlavuonna ilmestynyt *Uuno Klami. Elämä ja teokset* (2000) kokoaa elämäkerrallisia tietoja ja luo katsauksen Klamin koko sävellystuotantoon, muttei ole tieteellinen tutkimus tutkimusongelmia tarkasti muotoilevassa ja niitä kriittisesti ratkaisevassa merkityksessä. Tämän tutkimuksen tekijä valmisti Uuno Klami -seuran puheenjohtajan ominaisuudessa yhdessä muiden kanssa viimeksi mainittuja hankkeita ja toimitti Klamin kunniaksi järjestetyn kansainvälisen satavuotissymposiumin esitelmät otsikolla *Symposium Uuno Klami 1900 – 2000. Esitelmät Proceedings Actes* (2003). Erityisemmin *Kalevala-sarjasta* on tehty kolme pro gradu- tai laudaturtutkielmaa, joista yksi (Uuno Klamin Kalevala-sarja, 1988) on tämän tutkimuksen tekijän.<sup>4</sup> Tutkimuksen tekijä on lisäksi julkaissut monia muita Klamia ja suomalais-ranskalaisia musiikkisuhteita käsitteleviä tutkimusartikkeleita ja yleistajuisia kirjoituksia väitöskirjatutkimuksen kehittyessä kohitti lopullista monografiamuotoaan.

On suorastaan triviaalia muistuttaa siitä, ettei Uuno Klamia koskeva tietämys ole päässyt vielä hyötymään sellaisista sisäisistä korjausliikkeistä, joita suuri ja kansainvälinen Sibelius-tutkimus on tuottanut. Joskaan Klami ei kuulu tutkimuksen vakavimmin laiminlyömiin säveltäjiin ja niin läsnä kuin hänen musiikkinsa nykypäivässä edelleen onkin, hän on tutkimuksellisesti monien kohtalotoveriensa, sotien välillä toimineiden suomalaisten säveltäjien tavoin sijoittunut lähinnä kategoriaan 'muut'. Tästä lankeavan, hieman surkuteltavan ryhmäidentiteetin tutkimuksellinen erittely on hädin tuskin alkanut. Voidaan kyllä todeta säveltäjäprofiilien hahmottuneen erikoislaatuiseksi. Saatetaan esimerkiksi huomata epäröintiä lukea Klami niin sanottujen Suomen 1920-luvun modernistisäveltäjien joukkoon. Tähän tiettyyn näkökohtaan liittyvän, aikanaan arveluttavana piirtyneen profiilin Klami sai, kun Suomen maailmansotien välisestä luovasta säveltaiteesta 1900-luvun lopulla puhuttaessa kiinnitettiin paljon huomiota siihen, mikä ei ollut maailmansotien välisenä aikana laajasti katsoen hyväksyttyä: siihen mikä torjuttiin ja mistä vaiettiin (Väinö Raitio, Aarre Merikanto, Ernest Pingoud). Monissa tapauksissa tällaiset painotukset kertoivat ajattelun ja myös tutkimuksen samastumisesta musiikin edistyksen imperatiiviin, joka leimasi voimakkaasti 1900-luvun luovaa säveltaidetta ja käsitettiin toisen maailmansodan jälkeisessä tilanteessa entistä ahtaammin. Kyseistä tutkimusparadigmaa oli vaikea soveltaa jo omiana aikanaan menestyneeseen Klamiin.

Heiniön (1985, 1985a, 1995), Salmenhaaran (1968, 1996a) ja Lehtosen (2004) aikanaan urauurtavissa ja monessa mielessä arvokkaissa töissään so-

---

<sup>4</sup> Ks. myös Mäkinen 1978 ja Rojola 1984.

velletut tyyli luokitukset ja erityisesti Klammin kuvaaminen uusklassismin edustajana eivät nykypäivän näkökulmasta näytä vähemmän historiallisilta – eivätkä oikeastaan vähemmän historiallisilta kuin esimerkiksi Tauno Karilan sotavuonna 1943 *Kalevala-sarjan* lopullisen version kantaesityksen yhteydessä esittämä huomautus Klammin säveltäjäolemuksen supisuomalaisesta pohjasävyistä. Kun tämän tyyppiset luokitukset usein näyttäytyvät säveltäjän omien lausuntojen kanssa ristiriitaisina, kiinnittävät niiden konstruktio-luonne ja ideologisuus huomiota. Tämän tutkimuksen lähtökohtiin kuuluukin oletus, että nationalismin ja modernismin diskurssit ovat ohjanneet Klammin taiteellisen erikoislaadun ja kehityksen kuvauksia. Säveltäjä itse ei taiteensa kuvaajien tehtävää helpottanut. Klami, toisin kuin tutkimuksen tekijä ja toisin kuin opettajansa Leevi Madetoja, esitaistelijansa Toivo Haapanen ja ystävänsä Sulho Ranta, ei ollut akateemisesti koulutettu, käsitteellisiä ilmaisuja huolella punninnut keskustelija; häneen aikalaiskeskustelussa liitetty epiteetti ”salaviisas” kertoo tulkitsijoiden ja tulkinnan kohteen väliin jäävästä koskemattomasta alueesta. Kysymys, millaisten käsittejärjestelmien piirissä Klami käytti ja yhdisteli muista yhteyksistä tuttuja tyylikelementtejä, ei saanut osakseen yleisesti omaksuttua vastausta. Aikalaisille hänen sotienvälisen tyylinsä käsitteellistäminen oli selvästikin vaikeaa.

Voidaan yhtyä kritiikkiin, jonka mukaan – Jim Samsonin sanoin – ”nykyaikainen historiatiede kulttuurihistoria mukaan lukien on tuottanut modernistisen diskurssin, joka jäädyttää nykyhetken niin, että nykyhetki saa riippuvuusluonteen sijasta autonomisen luonteen.” Menneen ja nykyisen välille vedetään raja ilman että olisi selvää, ”missä mennyt loppuu ja nykyinen alkaa”.

Tämä tekee autonomiselle nykyhetkelle mahdolliseksi anastaa menneisyys omakseen sen sijaan että se sulautuisi menneisyyteen, sulautuminenhan ei tuota historiaa. Tästä itseensä syventyneestä nykyhetkestä – modernista – käsin historiallisista viitteistä tulee pisteitä kuvassa, ja syntyy pettävä käsitys, että tämä kuva on melko vakaa.

Samsonin mielestä tällä itseensä syventyvällä nykyisyydellä on kulttuurihistorioissa taipumusta hahmottua traditioiksi, joiden kanssa neuvottelemisen näyttää nykyisyyden näkökulmasta mahdolliselta. Heideggeriin viitaten hän muistuttaa, että historialliset viitteet toimivat ainoastaan diskurssien osana: menneisyyden käsitteellistäminen ja historian ’tekeminen’ on aloitettava diskursseista käsin.<sup>5</sup> Nationalismi ja modernismi ovat ilmiöinä kiistattomia, mutta niiden Klammin luovassa työssä hallitseman aseman arvioimiseksi on välttämätöntä asettua niiden diskursiivisten käytäntöjen ulkopuolelle. ”Kansallisia piirteitä on nuoren taiteilijan musiikissa vähän”, huomautti pietarilaistaustainen Ernest Pingoud Uno Klammin ensimmäisen sävellyskon-

<sup>5</sup> Samson 2008, 20–21.

sertin (1928) kriitikkona, mutta Heikki Aaltoila näki viulukonsertossa (1943) valtavan kulttuurimonumentin suomalaiselle kansansoittajaperinteelle.<sup>6</sup> Nationalistisen asennoitumisen lähtökohdasta melkein mikä tahansa musiikin ominaisuus saattoi käydä identiteettisymbolista. Jos nuoren Klamin identiteettiä koskeville tulkinnoille haetaan vahvistusta esimerkiksi romantiikan identiteettisymboleista keskeisimmän, kansansävelmän alueelta, kiinnittää hänen käyttämiensä aiheiden viitekontekstien runsaus huomiota – säveltäjän identiteetti ei sävyty niinkään kansalliseksi kuin kosmopoliittiseksi.

Lähestyessään Klamin kehityksen erikoislaadun kuvaamista nationalistisen ja modernistisen diskurssin dekonstruoinnin kautta käsillä oleva tutkimus sijoittuu kriittisen musiikintutkimuksen, täsmällisemmin historialliskriittisen tutkimussuuntauksen alueelle. Otsikkosanat 'identiteetti', 'eklektisyys' ja 'Ranskan jälki' suuntaavat huomion sellaisiin Klamin taiteen ominaisuuksiin, joita ei ole tavoitettu nationalistisen ja modernistisen diskurssin puitteissa. Pyrkimyksenä on niiden avulla tuoda esiin säveltäjän tyylin keskeisiä, erikoislaatuisia ominaisuuksia, muttei ehdottaa kattavaa tyyliSYSTEMATIikkaa. Klamin 'eklektisyyteen' viitataan asenteena, ei yhtenäisenä tyylinä. Tämän yksittäisen tutkimuksen päämääränä ei voi olla tyylin tyhjentävä kuvaus; monet Klamin tuotannon selvästi huomionarvoiset juonteet jäävät vastaisen tutkimuksen selvitettäväksi. Yksin käytettävissä olevan lähdemateriaalin rajallisuuden takia kuvaus ei voisi rakentua säveltäjän omia tietoisia tarkoituksia koskevan selvityksen varaan – ne pysyvät tämän tutkimuksen jälkeenkin paljolti tuntemattomina. Tutkimus pyrkii selvittämään, millaisia elementtejä säveltäjä valikoi käyttöönsä, ja selittämään hänen ratkaisujaan mahdollisuuksien mukaan identifikaation ja Ranska-suhteen näkökulmasta. Klamin taiteen kuvauksen lähtökohta ei tässä ole normatiivinen, mutta tutkimuksen tekijä on valikoinut seurattaviksi itse taiteellisesti kiehtoviksi ja säveltäjälle keskeisiksi katsomiaan tyyliominaisuuksia.

Mikään paikka ei määrää kaikkien siellä oleskelevien säveltäjien kehitystä samanlaiseksi. Samoista historiallisista olosuhteista, samoista musiikkikokemuksistakaan ei eri säveltäjien kohdalla seuraa samanlaisia sävellyksiä. Tässä säännönmukaisuudessa näyttäytyy länsimaisen säveltaiteen yksilöllisen tekijän voima ja subjektiivisen kokemuspohjan keskeisyys. Kuitenkin Klamin luovaa työtä on selitetty monissa myöhemmissä kirjoituksissa sentapaisen päätelmän valossa, että säveltäjä siirtyi Suomesta Ranskaan matkustaessaan ikään kuin kansallisen pysähtyneisyyden alueelta modernismin ja kansainvälisyyden vaikutuspiiriin. On annettu ymmärtää, että tätä seurasi – jotenkin väistämättömästi – ympäröivien modernististen virikkeiden hieman tahdoton rekisteröinti. Näin muodostuvan, Samsonin sanoin melko vakaalta

---

6 Pingoud 1928, Aaltoila 1943.

näyttävän kuvan pistemäisiä rakennusaineita saattavat tosiasiaissa olla Klamin legendaaristen kahden ensimmäisen sävellyskonsertin (1928, 1931) herättämät reaktiot. Luovan yksilön ja taiteilijan kehityksen tulkitsemiseksi edellä kuvattu ja vastaava kausaalinen päättelytapa on selvästikin riittämätöntä. Tutkimuksen luopuessa modernistisesta ja kansallisesta kerronnasta avautuu uusi mahdollisuus sijoittaa säveltäjä hänen oman subjektiivisen ja partikulaarisen, valintoja edellyttäneen taiteilijaelämänsä kuvauksen paikalliseksi keskipisteeksi. Tästä seuraa tarve paneutua hänen toimintansa kontekstiin huolellisemmin kuin on tehty. Jonathan M. Smithin, Andrew Lightin ja David Robertsin paikan filosofian sanoin

– elämämme omaksuu merkityksiä vuorovaikutuksestamme ympäristömme kanssa, ja tuo vuorovaikutus tapahtuu luonteenomaisesti erityisessä paikassa. Paikkojen luonteella – niiden maantieteellisillä ja kulttuurisilla piirteillä – on identiteettiemme muotoutumiselle niin yksilöinä kuin ryhminäkin todellakin huomattava merkitys. Paikat omaksuvat merkityksiä niissä eletyistä elämistä ja muuntavat puolestaan noita merkityksiä dialektisessa suhteessa.<sup>7</sup>

Klamin elämä ja ammatillinen toiminta ei ollut hänen kotikaupungissaan vähemmän partikulaarista kuin Pariisissa. Sen osalta kysymys, millaisin edellytyksin hän loi huomattavan menestyksensä ajankohtana, jolloin Suomen on sanottu kääntäneen selkänsä aiemmalle kansainvälisyydelleen ja Euroopalle ja palanneen kansallisten arvojen piiriin, on keskeinen. Kuvaamalla Pariisista Helsinkiin palanneen säveltäjän kehitystä vuorovaikutuksen näkökulmasta ja kytkemällä toisiinsa kokemuksia, kohtaamisia, instituutioita, musiikki-ilmiöitä ja niihin yhdistettyjä merkityksiä, voidaan nationalistisen diskurssin ideologinen predestinaatio välttää. Klamin säveltäjäntyön erittely valaisee hänen toimintansa konteksteja ja kontekstien erittely hänen taiteensa erikoislaatua.

Ranskan monimuotoinen taide-elämä elähdytti voimakkaasti autonomian loppuajan suomalaisia kulttuuripyrkimyksiä – ilmiö, johon musiikintutkimus ei ole vielä kiinnittänyt riittävää huomiota. Kokemuspiiri, johon Ranska ja etenkin Pariisi suomalaista musiikkiväkeä 1860-luvulta alkaen kutsuivat, oli vähemmän puhtaasti musiikillinen ja vähemmän metafyyssinen kuin saksalainen musiikkikulttuuri kaanoneineen, lajiperinteineen ja edistysvaatimuksineen. Sivilisaation ja maailmankansalaisuuden ideoille perustuva kulttuurikäsitys ja eklektinen asennoituminen kulttuuriin, joita Ranska oli vaikutusvaltaisesti ulottanut länsimaiseen kulttuuripiiriin, olivat tässä maassa uusien, ahtaammin kansallisten ihanteiden rinnalla edelleen elinvoimaisia. Klamin taiteelliselle suuntautumiselle tärkeäksi muodostui varsinkin se Ranska, joka oli avoin kansakuntien Euroopalle, ja ennen muuta sen kosmopoliittinen

<sup>7</sup> Smith, Light & Roberts 1998, 7.

pääkaupunki Pariisi. Tähän Ranska-suhteeseen löivät leimansa silloisen lähimenneisyyden merkittävät tapahtumat poliittisen historian alueella: ensimmäinen maailmansota ja Suomen saavuttama valtiollinen itsenäisyys. Kun Klamin toiminnan kosketuskohtia ajan kansallisten ja modernististen pyrkimysten kanssa ei oleteta ideaalittyyppisiksi eikä toisiaan tai muitakaan kehityskulkuja pois sulkeviksi, on kysyttävä, missä määrin Pariisissa 1920-luvulla vallinnut taidesuuntausten välinen kilpailu todella kosketti musiikillisten vaikutteiden runsauden keskelläkin erillisenä työskentelevää suomalaista säveltäjää.

Klamin Pariisin-aika erityisesti tarjoaa tutkimuksen käyttöön taitekohdan, josta käsin entisen ja tulevan kohtaamista säveltäjän ajattelussa voidaan otollisesti tarkastella. Hänen tuon ajan keinovarojaan olisi vaikeaa kuvata jatkuvuuden termein, olkoonkin, että säveltäjän musiikillisen ajattelun katkeamattomasta virrasta erottuu paitsi tyylihistoriallisia rinnakkaisuuksia myös kosketuskohtia hänen oman kotimaisten opintojensa aikaisen ja varsinkin tulevaisuuden tuotantonsa keksinnän kanssa. Pariisin-ajan tuotannossa voidaan aavistaa sama vapauden estetiikan kosketus, jonka moni Klamia aiempi eurooppalainen säveltäjä vaistosi Pariisin *fin de siècle* -musiikissa – tästä tyylistä ei kannata etsiä sellaisia sävelkielen hierarkkisia rakenteita, joihin Leonard B. Meyer on viitannut käsitteillä 'primaariparametri' ja 'sekundaariparametri'.<sup>8</sup> Uutta on aiheiden moninaisten viitekontekstien kautta ilmenevä kosmopoliittinen identifikaatio. Lisäksi tämän ajan musiikissa erottuu hänen ilmaisunsa kannalta kauaskantoinen laadullinen muutos, joka nyt tulkitaan – subjektiivinen kokemuspohja samalla huomioon ottaen – aikakauden pariisilaisen antiromanttisen kokemistavan provosoimaksi. Käytännössä tulkintaa helpottaa se, että suuri osa säveltäjän harvalukuisista tunnetuista kirjeistä on peräisin kyseiseltä ajalta. Kuvauksen edellä mainitusta muutoksesta käsillä oleva tutkimus esittää kirjeiden valossa, selvityksenä siitä, millaisissa olosuhteissa nuoren, taiteelliselle ammatille omistautuneen eurooppalaisen subjektiivisuus saattaa nousta hänen luomistyönsä kokoavaksi voimaksi. Kosmopoliittisen identifikaation manifestaatio ja antiromanttisen ilmaisun esiin murtautuminen ovat Klamin Pariisin-ajan tuotannon vahvimpia uusia Ranskan jälkiä.

Klamin asettuessa ulkomaisten opintojen jälkeen Helsinkiin uuden itsenäisen Suomen säveltäjät kohdataan epävakaa, dynaamisessa tilanteessa, jossa useat nuoret kiistävät Sibeliuksen ajankohtaisuuden ja Sibelius itse murehtii jäämistään ajankohdan pyrkimyksiin paremmin vastaavien nuorten saaman julkisen huomion varjoon. On aihetta kysyä, millaista oli se spesifi henkisen elämän dynamiikka, joka sääteli luovaa ilmaisua kaukana Euroopan

---

<sup>8</sup> Meyer 1989, 14–16.

suurvaltojen perinteikkäistä, vahvoista kulttuurikeskuksista. Maassamme maailmansotien välisenä aikana Sibeliuksen jälkeen parhaiten menestyneen ja elämänsä lopulla Suomen Akatemian jäsenyyteen yltäneen suomalaissäveltäjän ammatillinen tarina oli alusta alkaen menestystarina. Klamin tarinan kautta tulee näkyväksi, mikä arvoaan valtakunnanlaajuisesti säteileessä pääkaupungissa oli hyväksyttyä, mutta myös se, millä ehdoilla menestys nuorena itsenäisessä tasavallassa saavutettiin. Pian opintovaiheen jälkeen Klami työskenteli Helsingissä osana suomalaisen kansallisen kulttuurin avainhenkilöiden muodostamaa, vuorovaikutuksellisesti toimivaa verkostoa. Sen hegeemoninen merkitys oli kansallisen kulttuurin kannalta suurempi kuin minkään yksittäisen verkoston merkitys Ranskassa. Klamia ohjailtiin, mutta päätelmä, että menestyksen ehtona oli taiteellinen konservatiivisuus ja nationalistinen toimintaohjelma, merkitsisi tutkimuksen yksinkertaistavaa mukautumista siihen modernismin imperatiiviin, jonka käyttövoimana oli nationalismin kritiikki. Kaikki Klamin musiikki ei menestynyt, mutta maailmansotien välisenä aikana kansallinen musiikkikulttuuri oli Suomessa joustavampaa kuin monessa muussa maassa.

Jos arvioidaan uudelleen modernismia, on arvioitava uudelleen konservatiivisuuttakin, Samson on muistuttanut.<sup>9</sup> Kun kertomusta Klamin urasta on nyt syytä täydentää paneutumalla sen vuorovaikutteiseen yhteiskunnalliseen kontekstiin, voidaan säveltäjä kuvata paitsi luovana taiteilijana myös Michel Espagnen termin sosiologisesta näkökulmasta kulttuurisiirtymän välineenä (*véhicule du transfert culturel*).<sup>10</sup> Ranskan jäljen seuraaminen tuottaa tietoa Pariisin-kautena hahmottuneiden ja muuten Ranskan kulttuurista vaikutusvaltaa ilmentävien ilmaisukeinojen hänen tuotannossaan saamista uudentyyliä muodoista, mutta myös siitä, miten toimintaympäristö reagoi niihin, sekä siitä, millaisin tuloksin muuttuva yhteiskunnallinen ilmapiiri koetteli Klamin tyylin jatkuvuutta. ”Kun kirja, teoria ja esteettinen suuntaus ylittävät kahden kulttuurialueen välisen rajan – –, niiden merkitys, joka liittyy kontekstiin, muuttuu tämän kautta”, Espagne huomauttaa.<sup>11</sup> Kulttuuriobjekti – jollaisena tyylikeinojakin voidaan pitää – kokee kansallisesta kulttuurista toiseen siirtyessään metamorfoosin, joka on luonteeltaan paljolti semanttinen.<sup>12</sup> Importoiva kansallinen kulttuuri, sen kieli ja diskurssi järjestävät yhteisiä kokemuksia. Klamin Helsingin-aikaa koskevassa selvityksessä painottuikin kulttuurisiirtymien tutkimuksen näkökulma. Riippuu ideologisesta näkökulmasta, halu-

9 ”And actually I suggest that if we really do decide to rethink modernism, we can only do so by rethinking conservatism as well. That may indeed be the more urgent task just now.” Samson 2008, 24.

10 Espagne 1999, 25, 27–28.

11 Mt. 28.

12 Mt. 20.

taanko Klamin menestys ymmärtää neuvottelutapahtuman seuraukseksi ja mukautumiseksi vai hänen omaksi menestykselliseksi urastrategiakseen. Vielä 1920- ja 1930-luvun vaihteessa suomalainen musiikkiarvostelu näyttää kuitenkin melko omahyväisesti ohittaneen Klamin antiromanttisin ”pariisilaisin” musiikkikeinoin esittämän kansallisen kulttuurin kritiikin.

*Kalevala-sarjan* muotoutumista vuosina 1929–1943 koskeva tutkimus ei voi väistää kysymystä, miten homogeenista nationalismi oli maassa, joka oli ollut vuosisatojen ajan osa Ruotsin kuningaskuntaa, kiinnittynyt yli sadan vuoden ajan 1809–1917 monin sivein Venäjään, ja sitten itsenäisyyden julistamisen jälkeen käynyt katkeran sodan punaisten ja valkoisten välillä. Hallitseva kansanosa vaiensi 1930-luvun Suomessakin tosiasiaa keskenään ristiriitaisia äänenpainoja. Organisminkaltaisen kansallisen kulttuurin rinnalla piirtyy meilläkin silti näkyviin osallisuus sivilisaatiosta, maailmankansalaisuudesta ja niihin liittyvä eklektinen asennoituminen kulttuuriin. Väitöskirjan tarkastelemana ajanjaksona, joka alkaa Klamin toimintaa edeltävästä historiallisesta ajankohdasta ja jatkuu *Kalevala-sarjan* lopullisen version kantaesitykseen 1943 saakka, kansallinen kulttuuri kehittyi Suomessa aiempaa homogeenisemmaksi, kuten monessa muussakin Euroopan maassa tapahtui. Samaan aikaan tavoiteltavasta kansallisesta kulttuurista esitettiin toisistaan poikkeavia käsityksiä. Kun juuri Klami menestyi näissä olosuhteissa suomalaisista säveltäjistä Sibeliuksen jälkeen parhaiten, väitöskirjatutkimus selvittää, mitä tämä kertoo säveltäjän kehityksestä, mitä hänen ympäristöstään, ja missä suhteessa osapuolten musiikki-ilmioille antamat merkitykset vastasivat toisiaan.

Väitöskirjatutkimus koostuu kolmesta osasta. Osa I ”Klami ja hänen aikansa musiikkiajattelun jännitteet historialliskriittisen tutkimuksen kohteena” tarkastelee Klamin aikana vallinneita musiikin historiallista kehitystä koskevia ajattelutapoja sekä niiden läsnäoloa myöhemmissä käsityksissä; nämä ajattelutavat ovat usein teleologisia. Nationalistisen ja modernistisen musiikinhistoriantulkinnan ohella esitellään vanhempi, sivilisaation ajatukseen perustuva ranskalaisperäinen historiakäsitys. Osa seuraa musiikillisen nationalismin ja sille yksittäisissä Euroopan maissa leimaa-antavien erityispiirteiden kehitystä sekä erilaisia symbolisia tapoja ilmaista kansallista yhteenkuuluvuutta. Modernismin kehitystä seurataan diskursiivisten käytäntöjen, nationalististen tulkintojen ja sen suurkaupungeissa löytämän kasvualustan näkökulmasta. Osan I erittelyiden tarkoituksena on hahmottaa Klamin musiikkia koskevia tutkimuskysymyksiä ja muodostaa perusta säveltäjän tyylikeinojen ja -kehityksen sanallistamiselle seuraavissa osissa.

Osa II ”Suurkaupunki, identiteetti ja tyyli – Uuno Klami Pariisissa 1924–1925” kuvaa hänen silloista elämäänsä, ympäristöään ja sävellystuotantoaan.



Ranskan säveltaiteen aiemman säteilyn kuvaus ulotetaan myös Suomeen ja siten olosuhteisiin, joissa Klamin taiteellinen suuntautuminen oli alkujaan muotoutunut. Poliittisessa ja kulttuurisessa voimakeskukseksa Pariisissa, jossa demokratian kehitys ja monien kilpailevien taidesuuntausten uudistuminen olivat tapahtuneet rinnakkain, hänen identiteettisidoksensa näyttäytyivät hauraina ja sosiaalinen asemansa erillisenä. Kyseistä ajanjaksoa koskien kuvaustapa – epistemologinen näkökohta huomioon ottaen – vie osin kauas häntä itseään koskevasta suorasta todistusaineistosta. Klamin musiikillista ympäristöä eritellään hänen silloisen tilanteensa ja vastaisen kehityksensä tuntemuksen perusteella sekä luovan säveltaiteen ajankohtaisten pyrkimysten (klassistinen virike ja antiromantiikka) että musiikkiohjelmistojen historiallisten kerrostumien (erityisesti espanjalainen ja venäläinen ohjelmisto) osalta. Hänen Pariisin-aikaisen sävellystuotantonsa kosketuskohdat kaupungissa menestyneiden ei-ranskalaisten suuntausten, Ranskan *la belle époqueen* ohjelmiston ja tuntemistavan sekä uudemman ranskalaisen provokatiivisuuden kanssa tuodaan esiin. Klamin taiteellisen uudistumisen vaikuttimeksi ehdotetaan Georg Simmelin suurkaupungin sosiologian nojalla aiemman dekadentin elämäntunteen ja nykyhetken painon yhteentörmäystä hänen kokemuksessaan historiallisena ajankohtana, jolloin vuosisataisen kosmopoliittisen keskuksen ilmapiiriä sävytti voimakkaasti ranskalainen nationalismi.

Osa III ”Klamin musiikillisen ajattelun jatkuvuuksia muuttuvassa Suomessa” esittelee Klamin yhteydet hänen menestystään edistäneiden kansallisen musiikkikulttuurin vaikuttajien kanssa. Se seuraa säveltäjän tiettyjen Pariisin-aikana erottuvien tyylikeinojen (kuten kosmopoliittisen ja antiromanttisen asenteen ilmentymien, staattisuuden sekä ”venäläis-ranskalaisen orkesterityylin”) kehitystä ja muuntumista *Karjalaisesta rapsodiasta* (1927) *Kalevala-sarjan* lopullisen version valmistumiseen (1943) saakka. Klamin antiromantiikan kansallisesti ”argumentoivan” juonteen erikoislaatu suhteessa aikakauden ranskalaiseen klassistiseen retoriikkaan tuodaan esiin. Säveltäjän kotimaista toimintaa koskeva kuvaus selvittää myös, miten ajassa elänyt kansallisen sitoutumisen ihanne sääteli Klamin menestystä.

Väitöskirjatutkimuksen Uuno Klamia koskevaa primaariaineistoa ovat Klamin sävellykset partituureina, kirjeet ja muut kirjoitukset sekä säveltäjän antamat haastattelut. Valokuvat ovat helpottaneet Klamin elämänpiirien ymmärtämistä. Sävellysten äänitteet ovat auttaneet tulkintojen tekemisessä, mutteivät ole olleet itsessään tarkastelun kohteita. Koska Tiina-Maija Lehtosen pro gradu -tutkielma Uuno Klamista musiikkiarvostelijana oli käynnissä samanaikaisesti tämän tutkimuksen kanssa, ei ollut mielekästä ryhtyä sen kanssa päällekkäiseen työhön, Klamin kirjoittamien lehtikirjoitusten syste-

maattiseen kokoamiseen.<sup>13</sup> Partituureina lähemmin tarkasteltaviksi ovat valikoituneet sellaiset teokset, jotka ovat kuulokokemuksen tai muun syyn nojalla vaikuttaneet tutkimusnäkökulman kannalta relevanteilta. Silloin kun erityiset syyt eivät ole vaatineet Kansalliskirjastossa nykyisin enimmäkseen säilytettäviin Klamin käsikirjoituksiin perehtymistä, on käytetty partituurien painettuja versioita. Partituurikäsikirjoituksista käytössä on ollut enimmäkseen valokopioita. Hankkeen keskeistä primaariaineistoa ovat myös Klamia koskevat aikalaiskirjoitukset, haastattelut, julkaistut ja arkistoista haetut julkaisemattomat esitystiedot siltä osin kun ne ovat olleet tässä työssä tarpeen sekä tutkimuksen tekijän toteuttamat muiden henkilöiden haastattelut. Pariisin 1920-luvun musiikkielämää koskevan tutkimuksen osalta tärkeää aineistoa ovat kaupungin musiikkiohjelmistojä 1924–1925 koskevat ohjelmatiedot, joihin tekijä syventyi samoin kuin nuotteihin, lehtiin ja tutkimuskirjallisuuteenkin 1990-luvulla Suomen Akatemian tutkimusassistenttina puolentoista vuoden ajan Pariisissa, ennen muuta Bibliothèque Nationale (nykyisen Bibliothèque Nationale de Francen) musiikkiosastossa.

Käsillä oleva väitöskirja jatkaa ja arvioi uudelleen tutkimussuuntausta, joka on ollut yliopistollisesti katsoen parinkymmenen vuoden ajan maassamme säästöliekillä. Kun työ on kirjoitettu suomen kielellä, on yhtenä keskeisenä päämääränä ollut täsmentää Klamia ja Suomen musiikin historiaa koskevaa ajattelua nimenomaan säveltäjän kotimaassa. Argumentointitapa on edellyttänyt paitsi Klamin uudenlaista asemointia myös lukijan omaksumistapahtuman esteiden ennakoimista; argumentoinnin ja totuusväittämien perusteiden täsmentäminen on saattanut tuottaa myös huomautuksia, joiden tarpeellisuus säveltäjän kannalta ei näytä lukijasta heti ilmeiseltä. Toisaalta väitöskirjassa, jossa halutaan Klamin laajan tuotannonosan ja pitkäkestoisen kehityksen tarkastelun avulla perustella uusi säveltäjään kohdistuva tutkimusnäkökulma, ei kaiken häneen liittyvän tutkimuskirjallisuuden ja muun kirjoittelun kommentoiminen ole ollut enempää mahdollista kuin tarkoituksenmukaistakaan. Lähde- ja kirjallisuusluetteloa ei voidakaan lukea täydellisenä selvityksenä siitä aikalaiskirjoittelusta ja tutkimuskirjallisuudesta, johon tekijä on työn mittaan perehtynyt. Pyrkimyksenä ei myöskään ole voinut olla kattava viittaaminen I osassa tarkasteltuja ilmiöitä koskevaan laajaan tutkimuskirjallisuuteen. Kiinnostuksen historialliseen ajattelutapaan oltua tieteenalan piirissä Suomessa pitkään vaimeaa sen periaatteen noudattaminen, että viittausmenettelyn tulee koske ainoastaan sellaisia tietoja ja tulkintoja, jotka eivät ole yleisesti tunnettuja, ei ole ollut yksiselitteistä ja helppoa.

---

13 Lehtonen (2004) julkaisee Klamin kirjoituksista lähes aukottoman täydellisen luettelon.

Sävellysten otsikot on seuraavilla sivuilla mahdollisuuksien mukaan pyrittävä merkitsemään alkukielisinä ja ilmoittamaan otsikkojen suomennotukset suluissa. Oman erityistapauksensa muodostavat Helsingissä ja Pariisissa esitetyt venäläisten säveltäjien teokset, joiden venäjänkielisiä otsikoita suomalaiset tunnistavat yleensä huonosti. Näiden säveltäjien ja heidän kustantajiensä ja esittäjiensä otsikointiin eri konteksteissa soveltamat kielikäytännöt voisivat periaatteessa olla kokonaisen oman tutkimuksensa aihe, mutta vastaava tarkkuus ei ole ollut nyt mahdollinen. Juuri venäläisiä nimiä ja teosotsikoita koskien on – myös suomenkielisen lukijan omaksumistapahtuma huomioon ottaen – jouduttu tyytymään epäyhtenäisiin käytäntöihin. Epäyhtenäisiä käytäntöjä seuraa siitäkin, että suurten sävellysten osiin nyt viitataan ymmärrettävyyssyistä lähinnä suomen kielellä. Kaikista tutkimuksen kannalta keskeisistä, sanallisilta muotoiluiltaan problemaattisista ja alkuperäisessä muodossaan hankalasti saatavilla olevista vieraskielisistä lainauksista on pyritty antamaan suomenkielinen käännös, joista vastaa tekijä.

Koska ei voida olettaa edes valistuneimman ammattimaisen lukijan tuntevan Klamin tässä tarkasteltavaa tuotannonosaa kovin suurella tarkkuudella, on päädytty julkaisemaan suuri määrä nuottiesimerkkejä, joskaan tekstin seuraaminen itsessään ei välttämättä edellytä niihin paneutumista. Niitä, kuten myös niihin nuottiesimerkkien avulla rinnastettuja otteita muiden säveltäjien teoksista, voidaan monessa tapauksessa pitää eräänlaisena tekstin kuvituksena. Mukana on myös Klamin käsikirjoitusten sivuja, joihin kapellimestarien, virkailijoiden ja ehkä tutkijoidenkin jättämiä kynämerkintöjä tutkimuksen tekijä joutuu vain pahoittelemaan.

Tämän tutkimuksen luku 15 ”Uuno Klami ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi” vastaa oleelliselta osin *Synteesissä* ilmestynyttä artikkelia ”’Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista’ – Suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi” (Tyrväinen 2009) ja luku 16 ”Klami kansankuvaajana: kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli teoksessa *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*” artikkelia ”Uuno Klamin *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* – Kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli” Matti Vainion juhlakirjassa (Tyrväinen 2006).



# I

Klami ja hänen aikansa  
musiikkiajattelun jännitteet  
historialliskriittisen tutkimuksen  
kohteena



Taneli Kuusisto huomautti *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesitysvuonna 1933:

Uuno Klami ei oikeastaan tunnu koskaan tietäneen mistään tyyllillisistä probleemoista, vielä vähemmän hän on ainakaan julkisesti taittanut peistä minkään suunnan puolesta. Mutta hänessä on alun perin tuota nerollista näkemystä, vaistomaista oientumista uusille ja samalla selville, hedelmällisille urille.<sup>14</sup>

Olavi Kauko kirjoitti säveltäjän kuoleman 1961 jälkeen muistosanoissaan:

Uuno Klamin taiteen sisintä olemusta ei liene vielä täysin tavoitettu, ja myös ihmisenä hän on kulttuurihistoriamme arvoituksellisimpia hahmoja. Jos hänen musiikistaan käytetyt ilmaisut – karjalainen, kosmopoliittinen, alkuvoimainen, eklektinen – ovat ristiriitaisia, oli hän myös ihmisenä yllättävän monivivahteinen, suoraluonteinen ja hienotunteinen, mutta salamyhkäinen, huumorintajuinen, mutta sulkeutunut.<sup>15</sup>

Kuusisto ja Kauko olivat molemmat Klamin tuttavvia ja kollegoja: ensin mainittu häntä viisi vuotta nuorempi säveltäjätoveri, jälkimmäinen selvästi nuorempaan sukupolveen kuulunut *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelija. Heidän kiteytyksissään ilmenee arvostavasti muotoiltuna näkemys, että Klamin taiteen käsitteellistäminen on haastava, kaikkea muuta kuin yksinkertainen tehtävä. Molemmille näyttää olleen selvää, ettei tuollaista tehtävää pitäisi lähestyä erottamalla jossain periaatteellisessa mielessä toisistaan säveltäjän tuotanto ja hänen subjektiivinen kokemuspiirinsä. Tässä hengessä Kauko rinnastaa suomalaisen ja kuuluisan eurooppalaisen säveltäjän elämäntalot.

”Tapaus Klami” on sekä sivistyshistoriallinen että psykologinen ongelma. Vuosittamme alkupuolella ilmestyy säveltaiteen näyttämölle uusi taiteilijatyyppe, josta puhuessaan H.H. Stuckenschmidt on käyttänyt sanaa ”emigrantikohtalo”. Tyypillisenä esimerkkinä hän mainitsee Stravinskin, venäläisen mystikon ja folkloristin, josta tuli eurooppalainen ja uusklassismin perustaja. Tällä emigrantismilla, oli se sitten aineellisesti todellista tai vain aatteellista, on luonnollisesti syynsä niissä järkkymissä, joita tapahtui aikakauden henkisessä tasapainossa.<sup>16</sup>

Toisin kuin monet muut kirjoittajat, Sibelius-Akatemian musiikinteoreettisten aineiden opettajanakin työskennellyt Kauko ei siis määrittänyt Klamin taiteilijantyötä Stravinskyn tai ylipäätään säveltaiteen suurten ”suunnan näyttäjien” tyyliä ja teoksia mittapuuna käyttäen.

Riippumatta siitä, missä määrin Klamin oma musiikkiajattelu perustui käsitteelliseen ja sanallisesti käsitteellistettyyn ajatteluun, sanojen muodossa ilmaistava käsitteellistäminen kuuluu tieteellisen tutkimuksen tehtäviin. Tä-

<sup>14</sup> Kuusisto 1965, 258.

<sup>15</sup> Kauko 1961, 8.

<sup>16</sup> Ibid.

män tutkimuksen ensimmäisessä osassa tarkastellaan nyt niitä Klamin ajan musiikkiajattelun keskeisiä jännitteitä, joiden voimakentässä *Kalevala-sarja* (1943) ja säveltäjän muu siihenastinen tuotanto muotoutui. Tavoitteena on niiden kysymyksenasettelujen taustoittaminen ja perusteleminen, jotka toisessa ja kolmannessa osassa kohdistuvat Klamin musiikkiin. Sen sijaan käsiteltävien ilmiöiden tyhjentävä erittely ei ole tässä yhteydessä mahdollinen.



# 1. Rakenne ja sisältö musiikin ja yhteiskunnan kuvauksissa

Aina ensimmäisestä sävellyskonsertista 1928 saakka muodostui tavalliseksi, että kriitikkojen ja ylipäättään suomalaisten aikalaisten Uuno Klamin musiikkia koskevista kuvauksista ilmeni jonkinlainen hämmennys. Hämmennystä herättivät säveltäjän käyttämä, ehkä ”ulkopuoleltaan lainaama” musiikillinen materiaali ja hänen tapansa käyttää materiaaliaan, Klamin musiikillinen ajattelu. Usein vaikutelmana oli, että tekijän sävelajattelusta puuttui eheyttä. Kokonaisuuden ja sen osien sulautumisen sijasta saatettiin kuulla erillisiä elementtejä. Kuulijoiden vaikutelmissa oli kysymys paitsi koetusta teosten eheyden puutteesta myös säveltäjän ”lainaaman” materiaalin ilmeisesti kirjavasta alkuperästä. Ensikonsertin kriitikoista säveltäjä Ernest Pingoud kiinnitti huomiota Klamin musiikin ”improvisatiomaisuuteen” ja siihen, ettei säveltäjän eloisia ja rikkaa mielikuvitus ”anna hänelle aikaa ajatella aiheaineiston erikoista muokkausta”.<sup>17</sup> Ralf Parland huomautti viulukonserton ensi versioon liittyen vuonna 1943, että säveltäjä toi ”luonnonlapsen neroudella” julki rinnan halpoja ja yleviä ulottuvuuksia: sekaisin kasvoi ”hyvää viljaa ja rikkaruohoja”, joita säveltäjä ei kirjailija–kriitikon mielestä ollut erotellut toisistaan.<sup>18</sup>

Toinen Klamista käydyssä julkisessa keskustelussa toistuva varauksellisen suhtautumisen aihe liittyy musiikilliseen ilmaisuun. Aimo Pentti Virtasen Klami-artikkeli teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* (1945) valaisee tämäntyyppisen ajattelutavan ja kysymyksenasettelun perusteita.

Uuno Klami oli puolitoista vuosikymmentä sitten eniten ”riideltyjä” säveltäjiämme. – – Tuo väittely – – ei kylläkään koskenut säveltäjän kiistatonta lahjakkuutta. Hänen orkesterinsa soi alusta alkaen loistavasti, raffinoidusti, eikä aiheita eikä henkeviä päähänpistoja suinkaan puuttunut. Mutta – kysyttiin – mitä sitten tulee ja tuleeko mitään? Missä on itse Klami?<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Pingoud 1928.

<sup>18</sup> Parland 1943. Pylkkänen (1943) muistutti samansuuntaisesti, että ”[e]räänlainen aineksien kirjavuus ja eriarvoisuus on aikaisemmin – – aiheuttanut sen, ettei Klami absooluuttisessa musiikissaan ole vielä saavuttanut yksimielisesti tunnustettua menestystä. Mutta kun tulee kysymykseen maalaileva ohjelmamusiikki, Klami on voittamaton mestari esim. orkesterinkäytössä.”

<sup>19</sup> Virtanen 1945, 610–611.

Virtasen kuvaama ajattelutapa näyttää nojaavan taideihanteeseen, jonka perusta on subjektiivisuudesta kumpuavassa ilmaisussa. Arvosteluissa ei yleensä suoraan valitettu esimerkiksi Klamin harmoniasta puuttuvan ekspressiivisyyttä; säveltäjän sointukielen ”modernius” todettiin yleensä hyväksyvästi tai asiallisesti. Tästä huolimatta vaikuttaa siltä, että usein odotettiin intimmimpää tai tunnustuksellisempaa taiteilijanasennetta. Romanttinen sisäisen ja ulkoisen vastakkainasettelu ilmenee erityisellä tavalla silloin kun kirjoituksissa todetaan säveltäjän orkesterinkäytön briljanssi sinänsä hyväksyvästi, mutta samalla kuitenkin pahoitellaan yksilöllisemmän säveltäjänänen puuttumista. Tällaisten näennäisen itsestään selvästi oikeutettujen odotusten kontekstissa Klamin taiteen saatettiin kokea jättävän jälkeensä pettymyksen, tunteen tyydyttämättä jääneistä odotuksista. Idealistisen romanttisen taidekäsityksen mukaisesti se, ettei ”itse Klami” tuntunut olevan musiikissaan läsnä, merkitsi musiikin perimmäisen oikeutuksen puuttumista.

Kuvatut kaksi varauksellisen suhteutumisen aihetta liittyvät toisiinsa historiallisin sitein. Klamin oman ajan taidekeskustelussa nämä ja vastaavat rakenteen ja ilmaisun eheyttä koskevat kysymykset olivat tärkeitä ja keskeisiä teemoja, jotka voidaan sijoittaa useammalle keskenään risteävälle akselille, sellaisille kuin traditio – modernismi, romanttisuus – klassisuus ja Saksa – Ranska.

### 1.1. Orgaanisuus ja originaalisuus romantiikan ihanteina

Klamin yhteydessä esiin tuotu eheyden vaatimus koskee läheisesti orgaanisuuden ideaa ja ihannetta, joka muodostui 1800-luvulla keskeiseksi niin yhteiskuntien kuin sävelteostenkin kuvauksissa. Elias Lönnrotia elähdytti romanttinen organismiajattelu hänen kootessaan lopullista *Kalevalaa*, josta tuli suomalaisen kansallisen identiteetin kulmakivi.<sup>20</sup> Orgaanisuuden idea tavataan myös romantiikan musiikkiajattelun etuoikeutetun kategorian, absoluuttisen sävelteoksen ytimestä. Romanttisen teorian syntetisoinut E.T.A. Hoffmann, saksalainen kirjailija, kriitikko ja säveltäjä, korosti jo 1810-luvulla, että romanttisen taiteilijan nerous antoi hänen näkemykselleen esteettisen eheyden. ”Absoluuttisen”, omaksi maailmakseen sulkeutuvan teoksen idean perustana ja maaperänä vaikutti sitten esteettisen alueen autonomian kasvu. Idea oli jännitteisessä suhteessa romantiikan toisen erityismerkityksen, yksilöön ja itseän keskittymisen kanssa. Jim Samson huomauttaa: ”Ilmaistessaan itseään neroutensa etuoikeuttama romanttinen taiteilija toi ilmi maailman, sillä maailman perusta (Kantin omaksuman ja tunnustetun aseman saaneen kannan mukaisesti) oli itsessä.” Absoluuttisen sävelteoksen sovittaessa or-

---

20 Sihvo 2003, 88.

gaanisuuden kautta subjektin ja [musiikillisen] objektin erillisyyden – yhdistämällä nämä 'itsessä' – sen katsottiin saavuttavan tarkoituksen elämässä.<sup>21</sup> Absoluuttisen teoksen idea ei siis ole palautettavissa empiirisen aineiston ominaisuuksiksi eikä erotettavissa aikanaan uudenlaisesta tavasta kokea musiikki, mutta käytännön sävellystyössä erityisesti temaattinen työskentely merkitsi keinoa tavoittaa arvostettu orgaaninen eheys.<sup>22</sup> Samantapaisia ideoita tavataan romanttisesta yhteiskuntanäkemyksestä. Romantikoille kokonainen elämäntapa oli itsessään arvokas. Herderin ehdottama kulttuuri-termin pluralisoiminen alkoi 1800-luvun puolivälissä saada sijaa ja vakiintui 1900-luvun alussa. Aiemman sivilisaation käsitteen kiistänyt 'kulttuuri' tarkoitti nyt monia erilaisia, itsessään arvokkaina nähtyjä kulttuureita. Se sai tapoihin, sukulaisuuteen, kieleen, rituaaliin ja mytologiaan viitattaessaan orgaanisen prosessin luonteineen deterministisen sävyn. Kulttuuri oli holistista, orgaanista, aistimusvoimaista, oman tarkoituksensa sisältävää ja kokoavaa. Romantiikan käyttövoimana oli alusta alkaen ranskalaisen klassisen kirjallisuuden, valituksen hengen ja 'hyvän maun' kritiikki. Ainutkertaisuus ja alkuvoimaisuus näyttäytyivät niiden säädeltävyyden, keinotekoisuuden ja universaalin toistettavuuden vastapuolella arvokkaina.<sup>23</sup> Ranskassakin tällainen kritiikki johti vähittäin aateilmaston uudistumiseen. Kansallisuusaatteen kansainvälinen kehitys oli 1800-luvun lopulla kuitenkin johtanut siihen, että Ranskan kulttuurielämässä koettiin halua varsinkin monien saksalaisiksi tulkittujen ilmiöiden torjumiseen ja "kansallisen" klassisen perinnön ohjelmalliseen arvopalautukseen.

Originaalisuuden idea, 1800-luvun hallitseva esteettinen periaate,<sup>24</sup> sulautui osaksi sekä musiikkia ja sävelteosta että säveltäjän kansallista yhteenkuuluvuutta koskevaa ajattelua. Saksalaisten romantikkojen piirissä omaksuttu luovuuden käsite toi esiin sekä taiteilijan yksilöllisen luovan ne-rouden etuoikeutetun aseman että hänen 'suuren', yksilöllisen, originaalisen teoksensa arvon. Originaalisuusdogmin lähtökohtana oli uuden luomisen pakko. Ainoastaan epätavallinen kävi esteettisesti autenttisesta, eikä mallin mukaan säveltämistä, toisin kuin oli ollut edellisinä vuosisatoina, koettu enää perinteen kunnioittamiseksi vaan arvottomaksi mukailemiseksi, epigonismiksi.<sup>25</sup> Originaalisuuden ideaan liittyi läheisesti ajatus vahvan kansallisen kulttuuriperinnön taiteellisesti integroivasta merkityksestä. Tämä jätti Suomesakin musiikkia koskevaan ajatteluun vahvan jäljen. Originaalisuusesteetiikan vakiinnuttamisessa Suomen musiikkielämää Martin Wegeliuksella,

21 Samson 2001. Ks. Myös Samson 1999, 39.

22 Ks. Samson 2001.

23 Eagleton 2000, 10–14, 28, 34.

24 Dahlhaus 1974, 89.

25 Id., 87–91.

Sibeliuksen sävellyksenopettajalla, organisaattorilla ja musiikkikirjailijalla, oli merkittävä asema. Sitoutuessaan ajatukseen kansallisen kulttuuriperinnön taiteellisesti integroivasta merkityksestä hän arvosteli kosmopoliittista taidetta juurettomaksi ja abstraktiksi. Tämä suomalainen musiikkiauktoriteetti oli omaksunut wagnerilaisen historiankuvan, joka korosti herderiläistä kansanhengen ajatusta ja arjalaisen rodun kulttuuritradition ylivertaisuutta.<sup>26</sup> Suomalaista 1900-luvun alun musiikinhistoriankirjoitusta tutkinut Matti Huttunen huomauttaa: ”[Suomalaisten] Tutkijoiden mukaan oikealla tavalla kansallinen musiikki on originaalisesti sävellettyä; ja kääntäen: kansanluonteen tai kansanhengen ajateltiin olevan niin perinpohjaisesti ihmiseen juurtunut, että originaalisesti sävelletty musiikki on väistämättä oikealla tavalla kansallista.”<sup>27</sup> Säveltäjän oma ja hänen kansansa musiikin originaalisuus ymmärrettiin näin paljolti samaksi asiaksi. Huttusen kuvaamaa päättelyä tavataan esimerkiksi paljosta hänen tarkastelemaisensa ajankohdan Sibeliusta koskevasta kirjoittelusta.

Saksalaisen ja ranskalaisen kulttuuri- ja musiikkielämän yhteydet olivat 1800-luvulla pitkään läheiset, mistä seurasi saksalaisen musiikin ja musiikinestetiikan nousu vaikutusvaltaiseksi Ranskassa. Ranskassa ja muualla Euroopassa vaikutusvaltainen François-Joséph Fétis arvosti autonomista, aiemmin langetetusta jäljittelytehtävästä vapaata musiikkia, jonka asemaa sellaiset saksalaiset romantikot kuin Schelling ja Hoffmann olivat menestyksellisesti puolustaneet. Musiikki oli Fétisille tunteiden taidetta, jonka päämääränä oli ideaalinen kauneus.<sup>28</sup> Erilaiset historialliset lähtökohdat huomioon ottaen on selvää, että Ranskassa musiikillista originaalisuutta koskevat käsitteet saivat myös erilaisia muotoja kuin Saksassa tai Suomessa. Carlo Caballeron teoksessaan *Fauré and French Musical Aesthetics* esittämä huomio, että suvaitsevaisuus säveltäjillä havaittua vaikutealittiutta kohtaan oli ranskalaisen luovan säveltaiteen piirin asenteille 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa leimaa antavaa, on sekin tässä suhteessa informatiivinen. Tähän ilmiöön Caballero viittaa käsitteellä ’vaikutuksen mielenrenteytyminen’ (*equanimity of influence*) Harold Bloomin kuuluisan teorian haastaen (vrt. Bloomilla ’vaikutuksen pelko’, *anxiety of influence*). Faurén ajan ranskalaisille käsityksille oli Caballeron mukaan luonteenomaista luottamus vilpittömyyden ideologiseen voimaan – siihen, että säveltäjän vilpittömyydellä oli hänen luomistyössään voimaa sovittaa toisen säveltäjän vaikutuksen läsnäolo.<sup>29</sup> Paul Dukas arvioi,

26 Huttunen 1993, 42–43.

27 Op. cit., 125.

28 Ellis 1995, 43.

29 On selvää, että käsitystavat Ranskassa olivat monenlaisia. Tämä ilmenee yksin kirjoittelussa, joka koskee Debussyn Musorgski-suhdetta. Jean Marnoldin mielestä (1908) Debussy oli pesusieni, joka oli kastettu *Boris Godunovin* musiikkiin, siinä missä Robert

että originaalisuus nousi ”elävästä tunteesta, joka oli vapaa kaikesta vieraasta vaikutuksesta ja jäljittelyä koskevasta huolesta”. Vain tyylin originaalisuuden katsottiin olevan jäljiteltävissä – sielun originaalisuutta ei tämän ajattelutavan mukaan ollut mahdollista jäljitellä. Tällainen luottamus säveltäjän sisäisten voimavarojen transformatiiviseen energiaan ulottui kattamaan myös 1800-luvun lopun ranskalaisten säveltäjien antaumuksella omaksumat Wagner-vaikutteet. Originaalisuuden ja vilpittömyyden ideat olivat ranskalaisissa tulkintoissa toisiinsa kietoutuneita ja leikkasivat toisiaan.<sup>30</sup> Ranskassakin kasvanut musiikillinen historiatietoisuus, kehittyvän kansallisen identiteetin symboliset ilmaisut, Ranskan ja Venäjän poliittisen lähenemisen ranskalaisissa säveltäjissä herättämä vastakaiku sekä ensimmäisen maailmansodan jälkeisen klassisesti orientoituneen modernismin suhde historialliseen musiikilliseen materiaaliin lisäävät vivahteita Caballeron hahmottamaan kuvaan. Klamin ensimmäisen Pariisin-oleskelun ajalle oli leimaa antavaa, että luovan säveltaiteen originaalisuutta koskeva ajattelu oli erityisesti siellä joutunut 1900-luvun alussa radikaalien uusien näkemysten alueeksi.

Siinä kulttuuripiirissä, jossa Uno Klami teki pääasiallisen elämäntyönsä ja tuli ammatillisesti arvioiduksi, orgaanisuuden idean ylevöittämän sinfoniamuksen merkitys oli perinteisesti vahva. Klamin säveltäjäksi tulon ajankohtana orgaanisuuden asema oli niin musiikkia kuin yhteiskuntaakin koskevassa ajattelussa yhä painava, muttei kiistaton. Ranskan tyylilajihierarkiassa ooppera sinfonian sijaan oli hallinnut kauan korkeinta sijaa, mikä merkitsi samalla orgaanisuusproblematiikan toissijaisuutta. Myös 1800-luvun lopulla, jolloin ranskalainen musiikkikulttuuri herätti niin Suomessa kuin monissa muissakin maissa uutta, laajaa kiinnostusta, saksalainen musiikkikulttuuri ulotti maahamme kestävää säteilyään. Soitinmusiikki oli Suomessa kehittynyt institutionaalisesti turvattuna ja jättänyt varjoonsa oopperan ja varsinkin baletin. Jo Klamia edeltävän suomalaisen säveltäjäsukupolven modernistisesti suuntautuneet edustajat olivat asettaneet kyseenalaiseksi kansallisromanttiset ihanteet ja saksalaisen musiikkikulttuurin perinteisesti vaaliman ’suuren’ klassis-romanttisen genren, sinfonian, statuksen. Heidän ajankohtaisten pyrkimystensä valossa Sibelius, sinfoniaperinteen suomalainen jatkaja, näyttäytyi kansallisena säveltäjänä<sup>31</sup> ja menneen aikakauden edustajana. Suomes-

Godet ei nähnyt *Pelléas et Mélisandessa* minkäänlaista jälkeä Musorgskista. Schaeffner 1953, 136.

30 Caballero 2001, erityisesti s. 5, 86–97, 124–125.

31 Aarre Merikanto kirjoitti vuonna 1936: ”Klassismi, romantiikka, impressionismi, expressionismi, atonalismi ja uus-asiallisuus ovat suurin piirtein jo takanamme (puhumme teosten luomisesta, emme niiden esittämisestä) ja kansallinen suunta vähän kaikkialla vallalla. Eipä silti, että kansallinen suunta olisi jotain uutta (uutta ei nyt kerta kaikkiaan löydykään, kaikki on, jos ei nyt tehtykään, niin kuitenkin suunniteltu jo aikoja sitten) sillä onhan oma säveltäjämestariimme Jean Sibelius kansallinen säveltäjä jos kukaan.”

sa herätti suurta huomiota, kun brittiläiset Gerald Abraham ja Cecil Gray lausuvat vuonna 1935 arvovaltaisain äänenpainoin julki Jean Sibeliuksen sinfoniatuotannon orgaanisuuteen palautuvan musiikinhistoriallisen aseman ja taiteellisen merkityksen.<sup>32</sup>

Samoihin aikoihin ja samalta suunnalta eurooppalaisen musiikkinäytämön suuntaan avautui näkökulma, joka kohdistui sekä suomalaisiin että pariisilaisiin ilmiöihin. Constant Lambertin, brittiläisen säveltäjän ja musiikkikirjailijan aikansa nykymusiikin tilaa arvioivat huolestuneet kirjoitukset valottavat Klami-tutkimuksenkin kannalta kiinnostavasti musiikkia koskevan ajattelun kontekstisidonnaisuutta. Lambert tunnustaa kielteisin termein Ranskan, varsinkin Pariisin erikoislaadun. Hän oli hyvin perillä pariisilaisesta musiikkielämästä, olihan Serge Diaghilevin (Sergei Djagilevin) *Les Ballets russes* vuonna 1926 toteuttanut hänen balettinsa *Roméo et Juliette* kantaesityksen. Hän tunsu hyvin myös Sibeliuksen tuotantoa. Vuonna 1934 ilmestyneessä kirjassaan *Music Ho! A study of music in decline* Lambert muun muassa tarkastelee yhtenäisin käsittein Sibeliuksen ja Stravinskyn luovaa orientoitumista. Hän pureutuu originaalisuus- ja orgaanisuushanteen musiikillisiin implikaatioihin ulkopuolisen asemastaan käsin, erillisenä suomalaisesta, saksalaisesta ja ranskalaisesta nationalismista ja kansallisten merkitysjärjestelmien vaatimuksista. Hän arvioi erityisen kriittisesti aikansa luovassa säveltaiteessa havaitsemiaan epäekspressiivisiä ja restauratiivisia pyrkimyksiä. Silloista nykyhetkeä hän luonnehtii pastissin aikakaudeksi: ”Tahallinen ja vakava pastissin käyttö, ei kurioositeettina tai johonkin tiettyyn aiheeseen liittyen vaan itseilmaisulle valittuna välineenä, on yksinomaan sodanjälkeiselle ajanjaksolle ominainen.”<sup>33</sup> Vastakohtana kyseisten tuomittavien pyrkimysten keulakuvan, Stravinskyn ”lyhytjäteiselle” musiikkiajattelulle, ”sovelletulle soitinnukselle” ja pastissin käytölle – jonka Lambert ymmärtää ”musiikin synteettiseksi luomiseksi olemassa olevien kaavojen uudelleen järjestelyn kautta” – kirjoittaja kiittää Sibeliuksen pitkäjänteistä musiikillista ajattelua, ainutlaatuista muodonluontia, siihen elimellisesti liittyvää orkestraatiota ja originaalisuutta.<sup>34</sup> Lambertin käsialaa on ilmeisesti myös *Le Figarossa* jo 1929

Heikinheimo 1985, 575.

32 Grayn näkemystä ja vaikutusta koskien ks. Huttunen 1997, 226. Gerald Abraham kirjoitti 1930-luvulla Sibeliuksen kolmannen sinfonian ensi osasta: ”In clearness and simplicity of outline, it is comparable with a Haydn or Mozart first movement. Nevertheless, the organic unity of the movement is far in advance of anything in the Viennese classical masters, and even the general architecture is held together in a way that had classical precedents but had never before, I think, been so fully developed.” Layton [2001].

33 ”The deliberate and serious use of pastiche, not as a curiosity or as a *pièce d’occasion* but as a chosen medium for self-expression, is the property of the post-war period alone.” Lambert 1934, 64.

34 Pastissin Lambert määrittelee seuraavasti: ”– the synthetic creation of music by a

ranskan kielellä vailla allekirjoitusta ilmestynyt raportti Lontoon musiikkielämästä. Kirjoituksessa ylistetään julkaisu ympäristöön ja ajankohtaan nähden ainutlaatuisesti Sibeliuksen originaalisuutta ja kiinnitetään erityistä huomiota säveltäjän orkesterinkäsittelyyn. Artikkelin päättyy seuraavaan yhteenveetoon:

Hänen originaalisuutensa voidaan kiteyttää sanomalla, että hän on ainoa nykyaikainen säveltäjä, joka pystyy käyttämään vanhaa harmoniaa ilman että se saisi akateemisen kliseen tai pastissin leiman. Hänen suuruutensa salaisuus kätkeytyy ehkä hänen täydelliseen inhimillisen kunnioituksen puutteeseensa. Hän ei ole kokenut minkään reaktion vaikutusta, ainoankaan suuntauksen, koulun tai liikkeen, jotka koettelevat niin kovasti Pariisissa asuvia säveltäjiä. Ehkä juuri siksi hän on meidän aikamme ainoa säveltäjä, joka on tuottanut todella originaalisia sävellyksiä myöhäiseen ikään saakka.<sup>35</sup>

Suomalaisittain on huomattavaa, ettei originaalisuus esiinny Lambertin arviossa kansallisuuden, vaan ilmeisesti puhtaan musiikilliseksi ymmärretyn ajattelun attribuuttina. On kyseessä nimenomaan yksilöllinen, visionäärinen ja ekspressiivinen originaalisuus, jonka täydellistä riippumattomuutta Lambert tähdentää ilmeisesti vailla tietoa Sibeliuksen valppaudesta aikansa luo-

---

rearrangement of previously existing formulas – –.” Stravinskyn ja Sibeliuksen orkesterityyleistä hän kirjoittaa: ”The principal objection to Stravinsky’s scoring lies not so much in its monotonous eccentricity as in the fact that it is essentially applied scoring; it is quite possible to conceive several different and equally effective ways of orchestrating any given passage in Stravinsky, just as it is possible to detach Stravinsky’s methods from their contents and apply Stravinsky scoring to any piece of music. – – Like the colour in a Cézanne landscape, Sibelius’s orchestration is an integrated part of the form. – – But, as in the case of the polyphonic writers, this point of colour is the result of a logical development of independent lines. It cannot be detached from its context and for this reason Sibelius’ scoring does not lend itself to plagiarism as do Delius’s harmony or Stravinsky’s rhythm. If I have concentrated on what may seem a superficial aspect of Sibelius’ genius, it is to show that even in the case of an often purely external quality like orchestration his technique is always a means to an end, and is never deployed for its own sake.” Lambert 1934, 109–110, 310–311.

35 On peut résumer son originalité en disant que c’est le seul compositeur moderne qui peut employer une harmonie ancienne sans qu’elle ait l’air d’un cliché académique ou d’une pastiche. Le secret de sa grandeur réside peut-être dans son manque complet de respect humain. Il n’a subi l’influence d’aucune réaction, d’aucune des tendances, écoles et mouvements qui mettent à une telle épreuve les compositeurs qui habitent Paris, et c’est peut-être pourquoi il est l’unique compositeur de notre époque qui ait produit des œuvres vraiment originales jusqu’à un âge avancé. – Lambert [s.n.] 1929 (26.5.). *Le Figarossa* ilmestyi seuraavana päivänä (27.5. 1929) Constant Lambertin allekirjoittama raportti ”A Londres. La musique au cinéma” (Lambert 1929a). Voidaan päätellä, että Sibeliusta koskeva kirjoitus on esim. lehden tilankäyttöä koskevasta syystä erotettu tästä toisesta Lontoon tapahtumia käsittelevästä Lambertin raportista. Ks. myös Tyrväinen 2008, 130–131. Pariisi pysyi Sibeliuksen musiikille suhteellisen suljettuna näyttämönä säveltäjän koko elinajan.

van säveltaiteen ajankohtaisten ilmiöiden suhteen. Stravinskyn heikkoutena teoksessa *Music Ho!* taas näyttäytyy juuri yksilöllisen ilmaisun poissaolo sekä ekspressiivisyyden puutteen kompensoiminen vanhojen kaavojen uudelleenjärjestelyllä. Lambertin mielestä ei ylipäätään juuri enää ollut säveltäjiä, joilla olisi ollut riittävästi uskoa itseensä käydäkseen ilmaisuvälineeseensä suoraan käsiksi. Hänestä ensimmäisen maailmansodan jälkeisen ajan väitetyssä val-lankumouksellisessa ja klassisessa hengessä oli tosiasiaassa kysymys reaktios-ta ja formalismista.<sup>36</sup> Lambert luki tällaisin perustein myös Stravinskyn tuo-tannon ”taantuvan musiikin” piiriin. Ajattelutapa sijoittuu lopultakin lähelle romanttisen saksalaisen taidenäkemysten perusteita.<sup>37</sup>

## 1.2. Eklektisyyden käsite kansainvälisen musiikkielämän diskursseissa

Kansallisen kulttuurin ja kansainvälisen musiikkielämän piirissä samaan aikaan toimiva säveltäjä tai muu musiikkielämän toimija saattoi osallis-tua ammatillisessa ajattelussaan teoksen ja kansakunnan eheyttä koske-viin diskursseihin sekä diskurssiin, jonka aiheena oli kansakuntien muo-dostama kansainvälinen yhteisö. Kun tällaisessa kontekstissa viitattiin musiikkielämän kansainväliseen kanssakäymiseen, adjektiivia ’eklektinen’ oli tavallista käyttää myönteisessä merkityksessä. Constant Lambertin kir-jan ilmestymisvuonna Sibelius ilmaisi Walter Leggelle ihastuksensa siihen, että Lontoosta oli hänen mukaansa tullut ”koko maailman musiikin kes-kus”: ”Teillä musiikkimaku on eklektisempi kuin missään muualla maa-ilmassa, te annatte nuorille säveltäjille mahdollisuuden tulla kuulluiksi ja kärsitte vähemmän kuin mikään muu maa kansallisuuksiin liittyvistä ennakkoluuloista.”<sup>38</sup> Tällaisessa tavassa käyttää termiä ’eklektinen’ tuli esiin tietoisuus musiikkimaailman jakautumisesta kansallisiin kulttuurei-hin, joissa erilaiset ihanteet vallitsivat, mutta jota maailmaa voitiin sellai-senakin ajatella kokonaisuutena. Venäjän keisarikunnan osana Suomi oli poliittis-hallinnollisessakin mielessä osa useiden osien muodostamaa koko-naisuutta. Kun sekä Pietarissa että Pariisissa tunnustettu Albert Edelfelt, musiikillisestikin sivistynyt suomalainen taidemaalari, kuvasi keisarikau-pungista 1897 lähettämässään kirjeessä taidemaalari Albert Benois’n per-heen elämää: ”He laulavat ja soittavat kvartettoja ja heidän musiikkima-

<sup>36</sup> Lambert 1934, 280.

<sup>37</sup> Lambert ei ollut vailla kriittisyyttä myöskään saksalaisen musiikin suhteen, ks. op. cit. s. 249.

<sup>38</sup> Siteerattu Vignalin 2004, 1025 mukaan. (Ranskaksi: ”Vos goûts sont plus éclectiques que n’importe où dans le monde, vous permettez aux jeunes compositeurs de se faire entendre, et souffrez moins que tout autre pays de préjugés d’ordre national.”)



kunsa on eklektinen niin kuin nyt venäläisillä on, t.s. he pitävät kaikesta mikä kuulostaa hyvältä koulukunnasta tai suuntauksesta huolimatta”, oli kyse kosmopoliittisen musiikkikeskuksen kansainvälisistä asenteista ja toimintavoista. Eklektismi sulki Edelfeltin tarkoituksessa piiriinsä Paciuksen *Suomen laulun*; suomalainen taidemaalari sai kuulla sen Benois-perheen esityksenä.<sup>39</sup>

Klami saapui vuonna 1924 kaupunkiin, joka oli kuningas- ja keisariajoistaan saakka kansainvälinen ja kosmopoliittinen musiikkikeskus *par excellence*. Kirjailija Victor Hugo piirtää esipuheessa vuoden 1867 Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä julkaistuun ”Pariisin-oppaaseen” (*Paris-Guide*) kansojen yhteyttä korostavan Pariisi-keskeisen maailmankuvan seuraavin vedoin:

1900-luvulla on oleva olemassa tavallisesta poikkeava kansakunta. Tuo kansakunta on oleva suuri, mikä ei estä sitä olemasta vapaa. Se on maineikas, vauras, ajatteleva, rauhaa rakastava, sydämellinen muuta ihmiskuntaa kohtaan. Vanhemman sisaren suloinen vakavuus on sen ominaislaatuna.

--

Tuon kansakunnan pääkaupunki on Pariisi, eikä kansakunnan nimi ole Ranska vaan Eurooppa.

Sitä kutsutaan Euroopaksi 1900-luvulla, ja seuraavilla vuosisadoilla, jolloin se on muuttanut vielä enemmän muotoaan, sitä kutsutaan Ihmiskunnaksi.

--

Ennen kuin Euroopalla on kansansa sillä on kaupunkinsa. Sen kansaa ei ole vielä olemassa, mutta pääkaupunki on.<sup>40</sup>

Noihin aikoihin sanalla eklektismi ei ollut Ranskassa samaa huonoa kaikua kuin Jean Cocteaun lausuessa ilmiölle tuomion 1918 pamfletin *Le coq et l'arlequin* alkusanoissa<sup>41</sup> ja Klamin aloittaessa ammattiuraansa. Ranskalaisen

39 Kirjeessä äidilleen Edelfelt kertoo: ”Kun tulin eilen Benois’lle, he soittivat ja lauloivat Suomen laulun: lauloivat kolmiäänisesti, pianon ja kahden viulun säestyksellä. Sanat olivat ruotsinkieliset. Eikö se ole kunnianosoitus. Hän [Albert Benois] on kovasti edistänyt suomalaisten mainetta taiteilijoina P:rin taiteilijapiireissä.” Kortelainen 2001, 768. Taidemaalari Albert Benois oli Pietarin Venäläisen taiteen museon kuraattori.

40 ”Au vingtième siècle, il y aura une nation extraordinaire. Cette nation sera grande, ce qui ne l’empêchera pas d’être libre. Elle sera illustre, riche, pensante, pacifique, cordiale au reste de l’humanité. Elle aura la gravité douce d’une aînée. — Cette nation aura pour capitale Paris, et ne s’appellera point la France ; elle s’appellera l’Europe. Elle s’appellera l’Europe au vingtième siècle, et, aux siècles suivants, plus transfigurée encore, elle s’appellera l’Humanité. — Avant d’avoir son peuple, l’Europe a sa ville. De ce peuple qui n’existe pas encore, la capitale existe déjà.” Hugo 1995, 1, 21, 23.

41 Cocteau 1918, 7.

filosofin Victor Cousinin (1792–1867) Hegelin ja Schellingin pohjalta kehittämä filosofinen teoria, joka tuli tunnetuksi ’virallisena eklektisminä’, ei itsessään koskenut kansallisuusajattelua. Tämä teoria muodostui erityisen vaikutusvaltaiseksi samalla kun se hyväksyttiin Ranskan Heinäkuun monarkian (1830–1848) viralliseksi filosofiaksi. Cousinia on nimitetty ”Heinäkuun monarkian akateemiseksi paaviksi”,<sup>42</sup> mutta hänen eklektisminsä vaikutus jatkui filosofin itsensä jo kuoltua.<sup>43</sup> Tämän konservatiivisen filosofian mukaan menneisyys tuli nähdä totuuden ja uudistumisen lähteenä. Perustavia käsitteitä olivat ’tosi’ ja ’todellinen’. Cousinin mukaan jokainen aikakausi oli tuottanut itselleen sopivan filosofian. Lujassa filosofiassa oli ratkaisevaa synteetin luominen siitä, mikä aiempien aikakausien filosofiassa oli hyvää ja totta. Aiempien virheiden arvo voitiin nähdä niiden läheisyydessä totuuteen nähden: oli mahdollista tunnistaa epätäydelliset totuudet ja käyttää niitä korkeamman, eklektisen synteetin luomiseen. Lopputuloksen oli tarkoitus välttää äärimmäisyyksiä. Ei kysymys ’keskitiestä’, *juste milieu*.<sup>44</sup>

Kuten Katharine Ellis huomauttaa, Cousinin eklektismi ohjasi myös luovaa ranskalaista säveltäystä. Se ulotti François-Joséph Fétisin musii-kinhistorioitsijan, musiikkikriitikon ja -toimittajan toiminnan kautta kauaskantoisen vaikutuksen ei vain Ranskaan vaan eurooppalaiseen säveltäyteeseen laajemminkin. Eurooppalaisen 1800-luvun musiikkielämän avainhenkilöihin kuuluvalla Fétisille<sup>45</sup> juutalaissyntyinen Meyerbeer oli hänen aikalaisistaan paras esimerkki säveltäjästä, joka muunsi eri tyylejä uudeksi koherentiksi kokonaisuudeksi.<sup>46</sup> Mitä tulee Fétisin harmoniateoriaan, se poikkeaa erikoislaatuudessa mielessä siitä 1800-luvun originaalisuusi-anteen itseensä sisällyttämästä käsityksestä, joka näki originaalisen autenttisuuden ja musiikin edistyksen toteutuvan keskeisesti harmonian alueella.<sup>47</sup> Teoria soveltaa transsendenttisiä idealistisia ja eklektisiä ajatuksia. Fétisin

42 Alan B. Spitzer siteerattuna Ellisin 1995, 35 mukaan.

43 Ks. esim. Fauser 2001, 83.

44 Ellis 1995, 35.

45 Ks. esim. Bloom 2003.

46 Cousinin historianfilosofian sisältämä oletus olevan kahdesta tasosta on peräisin transsendenttisesta idealistisesta näkemyksestä, jonka mukaan luonto ja taide ovat teleologisia järjestelmiä. Näissä järjestelmissä jokainen yksittäinen laji tai taideteos on ne ylittävän, tarkoituksellisen periaatteen ilmentymä. Historioitsija tarkasteli ulkoisia tapahtumia, ’todellisuutta’, historianfilosofi analysoi näitä tapahtumia ja tunkeutui niiden taustalla olevaan (tarkoituksen sisältävään) ’totuuteen’. Fétis oli formalisti ja määrittä musiikin emootioiden taiteeksi, jonka päämäärä oli ideaalinen kauneus. Kaunis, ideaalinen, oli musiikin ’totuus’; musiikin tyyli muutokset vastasivat vain ’todellista’. Fétis tähdensi vuonna 1832, että ”musiikin tiede [science] ei ole toteuttanut pelkkää edistystä vaan on läpikäynyt muutoksia”. Näin hän viittasi musiikin fenomenalisessa todellisuudessa tapahtuvaan edistykseen ja transformaatioon. Ellis 1995, 35, 38.

47 Vrt. Dahlhaus 1974, 88.

mukaan taide kokonaisuutena ei edistynyt lineaarisesti. Länsimaisen musiikin historiassa edistystä tapahtui vain yksittäisten jaksojen tai tyylijärjestelmien sisällä. Musiikin tyylin kehityksen ja siinä koetut muutokset Fétis selitti neljästä erilaisesta järjestelmästä koostuvaksi prosessiksi, joka ulottui modaalisuudesta tonaalisuuden hajoamiseen.<sup>48</sup> Historioitsija halusi prosessin kaikkien vaiheiden saavutusten jäävän luovan säveltaiteen käyttöön pysyvästi. Myös seuraavassa huomautuksessa ilmenee harmoniateorian eklektisyys:

Jokaisella järjestelmällä on etunsa ja laatunsa, joista luopumista meidän pitää varoa, sillä tämä merkitsisi taiteen köyhdyttämistä yhtäällä rikastettaessa sitä toisaalla. Neljän järjestelmän sekoittaminen ja jokaisen käyttäminen asianmukaisesti on tonaalisen täydellisuuden korkein aste; tämä täydellisyys perustuu asianmukaisuuden ja vaihtelun samanaikaisuudelle.<sup>49</sup>

Cousinin lähestymistapa ei tarjonut Fétisin näkökulmasta katsoen ainoastaan filosofista oikeutusta vanhan musiikin tutkimukselle ja esittämiselle, vaan myös mallin aikalaissäveltäjille. Hän itse toteutti sävellyksissään eklektismia. Hän uskoi menneisyyden musiikin kauneuteen ja halusi rakentaa tulevan sävellyksen ainakin osittain uudelleentulkintana hienoimmasta, mitä aikaisemmat tyylit saattoivat tarjota. Tämän tehtävän hän ymmärsi ”restauraatiotyöksi”, Joël-Marie Fauquet huomauttaa.<sup>50</sup> Fétisin ajatukset, joita Ranskan

48 Yksitoonikainen järjestelmä (*ordre unitonique*) käsitti kaiken modaalisen musiikin. Monteverdi aloitti dominanttiseptimin ja modulaatioprosessin keksimisen tai löytämisen kautta (Fétis käyttää molempia sanoja) vaihtuvatoonikaisen järjestelmän (*ordre transito-nique*). Monitoonikaisessa järjestelmässä (*ordre pluritonique*), jonka alkamisajankohtaa Fétis ei ilmoita, suurempi moduloimisvapaus oli enharmonian ja soinnunsisäisten substitutioiden kautta mahdollinen. Omnitoonikainen järjestelmä (*ordre omnitonique*) tarjosi mille tahansa sävelle ennen kokemattoman purkautumisvapauden. Viimeksi mainitun järjestelmän sisältämä kromaattisten purkautumisten vapaus ennakoி tonaalisuuden murtumista. Asettaessaan päätepisteen kehitykselle, jonka kautta musiikin Idea voi ilmetä, Fétis implisiittisesti hylkää teleologisen periaatteen. Korostaessaan harmonian kehityksen vaiheiden kasvavia mahdollisuuksia hän implikoi, että hänen periaatteensa on evolutionäärinen. Etnomusikologisessa työssään Fétis hyväksyi Comten ajatuksia biologisesta predestinaatiosta ja oli itse esittämistään ajatuksista huolimatta aina viehätynyt sivilisaation edistyksen oletuksesta. Ellis 1995, 36–38.

49 ’Vaihtelu’ edustaa tässä käännöksessä englannin kielen sanaa ’variety’. Ellis huomauttaa, että Fétisin esteettisen formalismin todennäköinen alkuperä on E.T.A. Hoffmann. Emootioiden taiteena, jonka päämäärä oli ideaalinen kauneus, musiikki oli Fétisille yhteensovittamaton musiikin semanttisen potentiaalin uusien laajennusyritysten kanssa. Ohjelmamusiikki oli hänelle vastenmielistä, sillä hän koki sen merkitsevän taantumista jäljittelyä suosiviin vanhempiin ajatuksiin. Hän hylkäsi Berliozin 1835 ja kertasi ”Pastoraalisinfonian” Ranskan ensiesityksen yhteydessä 1829 musiikillisen jäljittelyn vastaiset argumentit. Ellis 1995, 39, 43.

50 Fauquet 2003.

Kolmannen tasavallan henkistä ilmapiiriä leimanneet identiteettipohdinnat eivät vielä koskettaneet, jäivät elämään hänen itsensä kuoltua 1871.<sup>51</sup>

Ranskassa vahvistui Preussille 1871 hävityn sodan jälkeen uusi ajattelutapa, kun kosmopoliittista maailmankuvaa ylläpitänyt ja monia juutalaisia taiteilijoita suosinut Toinen keisarikunta väistyi identiteettikysymykseen syventyvän Kolmannen tasavallan (1870–1940) tieltä. Seuraavien vuosikymmenten kuluessa nationalismin nousu Euroopassa saattoi kiistanalaiseksi niin Hugon rauhannäkymän kuin Pariisin keskeisen kansainvälisen merkityksenkin. Juutalaiset, jotka olivat vailla kiinteää asuinpaikkaa ja pitkäaikaisia kansallisia sidoksia, oli kansallisten identiteettikulttuurien kontekstissa nähty myös luovan säveltaiteen alueella yleisesti erikoistapauksena. Orgaanisuuden maksiimin paino tulee 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun nationalismin leimaamassa kansainvälisessä musiikkikulttuurissa esiin käänteisesti erilaisissa lausumissa, jotka koskevat sen koettua puuttumista. Tällaisissa yhteyksissä käsitteellä 'eklektismi' viitattiin usein kielteisessä tarkoituksessa epäorgaaniseksi käsitettyihin musiikki-ilmiöihin. Vincent d'Indy, ranskalainen wagneriaani, nationalisti ja regionalismin puolestapuhuja, piti erityisen intomielisesti esillä ajatusta, että Ranskan "eklektismi" oli lähtöisin "juutalaisen taiteen turmiollisesta vaikutuksesta".<sup>52</sup> Hän kannusti ruotsalais-ta sävellysoppilastaan Helena Munktelia taiteellisen luomistyön kansalliseen sitouttamiseen kirjoittaessaan hänelle 1911: "Jos aina ammennatte inspiraationne ruotsalaisesta maaperästäne, tulette varmasti kirjoittamaan musiikkia, joka ei ole banaalia."<sup>53</sup> Suomessa Martin Wegelius katsoi yhtäpitävästi Wagnerin, d'Indyn ja muutenkin laajalti omaksutun ajattelutavan kanssa kansallisten juurien puuttumisen raskauttavan tyypillisesti juutalaisten säveltäjien luomistyötä. Hän mainitsi esimerkkinä Mendelssohnin.<sup>54</sup> D'Indyn ja Wegeliuksen edellä kuvatut käsitykset poikkesivat kansakunnan ja kansallisen yhteenkuuluvuuden ajatukseen nojattaessa Cousinin ja Fétisin ideologisista lähtökohdista, mutta niillä oli myös esteettinen sisältönsä. Wegelius arvioi vastaavasti ei-juutalaisen Berliozin, monien ansioiden perusteella kyllä ihailemansakin saksalaisesta musiikkikulttuurista vaikutteita omaksuneen ranskalaissäveltäjän tragediaksi jääneen taiteellisen kodittomuuden.<sup>55</sup> Wegelius kuvasi Gounod'n "hienosti tuntevaksi ja työskenteleväksi sävelniekaksi", joka kuitenkin oli "tyylliltään eklektikko".<sup>56</sup> Ranskassa taas René de Castéra,

51 Ellis 1995, 33–36.

52 Ks. esim. Caballero 2001, 292.

53 Edling 1882, 144, 232.

54 Huttunen 1993, 43.

55 Mt. 42–43.

56 Wegelius valitsi positiiviseksi vertauskohdaksi Wagnerin *Mestarilaulajat*. Wegelius 1904, 606.

d'Indyn oppilas, kohdisti Schola Cantorumin historiikissaan 1902 Fauréhen epäsuoran eklektismi-syytöksen.<sup>57</sup> Sibeliusta ihaillut Constant Lambert kirjoitti hankin tosiasiaassa alentuvasti juutalaisista *Le Figaron* edellä lainatussa arvostelussa vuodelta 1929. Hänellä Sibeliuksen originaalisuuden ylistys tarvitsi siis ilmeisesti vastakohdakseen hänen Blochin *Israelissa* kuulemansa ”helpon surumielisyyden”, jota hän piti ”juutalaisen temperamentin” ilmentymänä.<sup>58</sup> On totta, ettei Lambert tässä ottanut kantaa eklektismin problematiikkaan. Antisemitistisesti sävyttyneessä kannanotossaan hän kuitenkin implikoi teeman ja dikotomian, jotka olivat kauan kulkeneet mukana kansallisiin identiteettikulttuureihin, originaalisuusestetiikkaan, organisismiin ja subjektiiviseen teoskäsitykseen nojaavassa, luovaa säveltaidetta koskevassa mielipiteenmuodostuksessa.<sup>59</sup>

Pariisi menetti Weimarin tasavallan Berliinin hyväksi aiemman asemansa taiteen avantgarden keskuksena,<sup>60</sup> mutta esittävät ja luovat muusikot eri puolilta maailmaa ansaitsivat siellä myös ensimmäisen maailmansodan jälkeen kannuksiaan. Lambertin *Le Figarossa* esittämän, 1920-luvun lopun tilannetta koskevan väitteen mukaan originaalisuus oli kuitenkin – kansalliseen lähtökohtaan ilmeisesti lainkaan katsomatta – juuri ”Pariisissa asuvien säveltäjien” ulottumattomissa heitä koettelevien ”reaktioiden, pyrkimysten, koulujen ja suuntausten” johdosta.<sup>61</sup> Näin Lambert tulee esittäneeksi huolestuneen ja erittäin problemaattisen kuvauksen juuri siitä miljööstä ja ajankohdasta, jossa Klami oli äskettäin toiminut. Mitä Sibeliukseen tulee, hän ei Lambertin mielestä ylittänyt originaalisuudessa vain Stravinskya vaan Pariisissa työskentelevät säveltäjät yleisesti. Puhuessaan Pariisissa asuvia säveltäjiä

57 René de Castéran varsinaisena aiheena kyseisessä yhteydessä oli kysymys hyväksyttävästä suhteesta menneisyyden ”kuolemattomiin” ja ”puhtaisiin” sävellyksiin. Fauré kommentoi Castéran syytöstä yksityisesti: ”Katsokaahan, olen eklektikko, niin musiikin alueella kuin kaikkialla muuallakin.” Caballero 179, 292.

58 Lambert [s.n.] 1929.

59 Vastaavaa, sävyltään antisemitististä argumentointia tavataan myös teoksen *Music Ho!* sivuilta.

60 Charle 2004.

61 Ranskalainen musiikinhistorioitsija ja kirjailija Romain Rolland kuvaili kiittävässä hengessä 1905 järjestetyn Elsass-Lothringenin musiikkijuhlan kansainvälistä ohjelmaa, jossa saksalaisten ja ranskalaisten säveltäjien ohella oli edustettuina mm. suomalaisia säveltäjiä: ”Täydellinen eklektismi oli edeltänyt ohjelmavalintoja.” (”Un parfait électionisme avait précédé au choix du programme. On y trouvait mêlés les noms de Mozart et de Beethoven, de Wagner et de Brahms, de César Franck et de Gustave Charpentier, de Richard Strauss et de Mahler.”) Alaviitteessä on mainittuna muiden maiden säveltäjiä, esimerkiksi suomalaiset Sibelius ja Järnefelt. Rolland 1908, 177. Rolland myös huomautti huolestuneena (s. 271): ”Maailmannäyttelyn 1900 jälkeen on ollut havaittavissa hyvin jyrkkä reaktio ulkomaista musiikkia vastaan. Tällä liikehännällä on tietoisia tai tiedostamattomia yhteyksiä nationalistiseen virtaukseen, joka Ranskassa ja varsinkin Pariisissa syntyi samoihin aikoihin.”

koettelevista reaktioista, suuntauksista, kouluista ja liikkeistä tämä itsekin Pariisissa säveltäjänä toiminut musiikkiajattelija viittasi samalla varmasti myös Cocteaun kokoamiin ja otsikon *Le coq et l'arlequin* alla 1918 julkaise-miin ajatuksiin. Jos kansallisuusajattelun tärkeät kategoriat originaalisuus ja orgaanisuus siis Lambertillä ilmeisesti liittyivät erottamattomasti toisiinsa, Cocteau yhtyi pamfletissaan nationalismin retoriikkaan aivan eksplisiittisesti viitatessaan eklektismin käsitteellä halventavassa tarkoituksessa kansallista ominaislaatua vailla olevaan, monista kansallisista suuntauksista aineksensa valikoivaan sävellystapaan.<sup>62</sup>

'Eklektismi', 'eklektisyys' ja 'eklektinen' ovat 'orgaanisuuden' ja 'orgaanisen' tavoin kulttuurisina ja musiikkitermeinä historiallisia ja niiden merkitykset muuttuvia. Nekin ovat joskus, joidenkin diskurssien ja käytäntöjen puitteissa, edustaneet tavoiteltavia ihanteita. Kuten on todettu, näin oli Ranskassa 1800-luvulla varsinkin ennen kuin kansallisen identiteetin kysymykset tulivat Kolmannen tasavallan ja Preussille kärsityn sotilaallisen tappion myötä polttavan ajankohtaisiksi. Eklektismi ymmärrettiin Cousinin hengessä nimenomaan konservatiiviseksi musiikki-ihanteeksi, johon Wagnerin 'tulevaisuuden musiikkia' arvostelemissa ranskalaisissa puheenvuoroissa saatettiin nojata. Se perustui ajatukselle arvoaseman saaneesta kanonisoidusta ohjelmistosta; tuon ohjelmiston ulkopuolelle sijoittui historiallista eroa korostava, itsetietoisien modernistinen musiikki.<sup>63</sup> Eklektisyyteen vedottiin hyväksyvässä tarkoituksessa myös silloin, kun viitattiin useiden kulttuurien panokseen kansainvälisen musiikkiiyhteisön keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Kielteinen määre eklektismistä tuli juuri ahtaan kansallisuusajattelun puitteissa. Siihen yhdistettiin ideatasolla silloin kosmopoliittinen maailmankuva ja kansallisen yhteenkuuluvuuden siteistä erillinen juutalainen väestö. Se ymmärrettiin usein tuomittavaksi myös autonomisen teoksen ihanteeseen yhdistyneen ori-

62 Cocteau kirjoittaa kirjan alkulehdillä omistuskirjoituksessaan Georges Auricille 19.3. 1918: "Mutta te olette minun toinen *Saksasta karannut ystäväni*. Omistan teille nämä [merkinnät], koska teidän ikäisenne muusikko ennakoi rikkautta, sellaisen sukupolven viehätystä, joka ei enää iske silmää, joka ei naamioitu, ei luovu, ei piiloudu, ei pelkää rakastaa enempää kuin puolustaa sitä mitä rakastaa. Sille paradoksi ja eklektismi ovat vihattavia asioita. Tämä sukupolvi halveksii niiden *hymyä*, niiden lakastunutta eleganssia. Se pelkää myös suunnatonta suuruutta. Tätä minä kutsun *Saksasta karkaamiseksi*. Eläköön Kukko! Alas Harlekiini!" ("Mais vous êtes mon second ami *évadé d'Allemagne*. Je vous les offre [ces notes] parce qu'un musicien de votre âge annonce la richesse, la grâce d'une génération qui ne cligne plus d'œil, qui ne se masque pas, ne renie pas, ne se cache pas, ne craint ni d'aimer ni de défendre ce qu'elle aime. Le paradoxe et l'éclectisme lui sont des choses haïssables. Elle méprise leur *sourire*, leur élégance flétrie. Elle redoute aussi l'énorme. C'est ce que j'appelle *s'évader d'Allemagne*. Vive le Coq ! à bas l'Arlequin !") Cocteau 1918, 6–7.

63 Vrt. Fauser 2005, 21. Tomi Mäkelä (2009, 23) kutsuu Suomeen asettunutta Paciusta "eklektikoksi sanan myönteisessä merkityksessä".

ginaalisuusestetiikan, 1800-luvun johtavan esteettisen periaatteen näkökulmasta. Meidän aikanamme käsitettä käytetään hyväksyvässä tarkoituksessa esimerkiksi puhuttaessa Stravinskyn uusklassisesta tuotannosta.<sup>64</sup> Ei ole selvää, että orgaanisuusmetafora sulki Klaminkaan ulottuvilta muita taide- ja yhteiskuntafilosofisia näköaloja. Klami-tutkijan on varottava olettamasta orgaanisuusmetaforaa itsestään selvästi Klamin omaksi taide- ja yhteiskuntafilosofiseksi lähtökohdaksi.

### 1.3. Subjektiivinen ja objektiivinen musiikki-ilmaisu 1900-luvun alun kulttuurisessa maaperässä

Constant Lambert olisi ainakin joiltain osin saattanut hyväksyä uudistavia taidepyrkimyksiä koskevan tulkinnan, jonka oman aikamme historiantutkija Christophe Charle on esittänyt otsikon ”Paris, City of the Avant-Gardes at the End of Nineteenth Century” alla.<sup>65</sup> Pariisin kansainvälinen asema uudistavan kulttuurin johdossa menetti ensimmäisen maailmansodan murroskohdassa keskeisyyttään, mutta Charlen analyysi valaisee siitä huolimatta 1920-luvun tilanteen historiallista taustaa. Ranskalaishistorioitsijan mukaan edellytyksenä Pariisissa tapahtuneelle kulttuuriselle uudistamiselle oli liberaalien, konservatiivisten ja uskonnollisten suuntausten tasapainolle perustunut vapauden ilmapiiri, Ranskan voitokkaiden vallankumousten kautta saavutettu ja muualla kokematon vapauden ja suvaitsevaisuuden maaperä. Taiteen tuolloisten uudistavien suuntausten keskeiseksi katalysaattoriksi Charle arvioi juuri kulttuurin ja poliittisen elämän kehityksen rinnakkaisuuden. Kaupungille luonteenomaista ja sen taide-elämän innovatiivisuudelle elintärkeää oli taide- ja kulttuuriväen kansallisten lähtökohtien moninaisuus ja ranskalaisen voimien samanaikainen suhteellinen keskittyminen maan muiden alueiden tappioksi. Eri suuntausten välinen kilpailu maineen saavuttamisesta ja yleisön valmistamisesta uudistusten vastaanottamiseen oli tämän tihtymän seurauksena myös ankarampaa kuin missään muualla. Kulttuuriväelle tärkeäksi muodostui liittolaisten löytäminen tiedotusvälineistä. Poliitiikan ja kulttuurin keskinäinen jäljittely löi leimansa mediatisaatioon ja uusien yleisöjen valloitusyrityksiin. Skandaaleihin yhdistetyt lehdistökampanjat, manifestit ja kyselyt olivat ajan avantgardejen strategioita niiden saattaessa asiaansa julki tiedotusvälineiden kautta. Kulttuurin yleisön tavoittamiseksi harjoittaman instituutioiden manipulaation hintana oli Charlen mielestä sen itsensä vieraantuminen.<sup>66</sup>

64 Ks. Hyde 2003, 102–110.

65 Charle 2004.

66 Historioitsija on käsitellyt samoja kysymyksiä myös teoksissa Charle 1998, Charle 2009 (dir.) ja Charle 2011.

Modernismin diskurssi pyyhki sittemmin paljolti näkyvistä sen nationalismille vahvasti perustuneen vastakkainasettelun jäänteet, joka Pariisissa omalta osaltaan johti luovan säveltaiteen ekspressiivisen taideihanteen hylkäämiseen. Ottaen huomioon Ranskan perinteisen suurvalta-aseman ja Pariisin vetovoiman kulttuurin keskuksena on ymmärrettävää, että sen näyttämöillä esittäytyneet monet kansalliset kulttuurit tulivat paikallisen mielipiteenmuodostuksen aiheeksi, kulttuuristen neuvottelutapahtumien osapuoleksi ja usein myös ideologisen manipulaation kohteeksi. Ranskassa ja eksotismin lumoamassa Pariisissa – kuten kyseisenä ajankohtana monella muullakin taholla – oli tavallista ymmärtää maailman säveltaide yhdeksi suureksi, kansalliseksi 'kouluiksi' jakautuvaksi kokonaisuudeksi.<sup>67</sup> Tällaisten koulujen sitoisuus muualta tulleiden säveltäjien kannalta havainnollistuu aiemmin Diaghilevin baletille "venäläisiä" teoksia säveltäneen ja sitten klassiseen vaiheeseensa tulleen Stravinskyn Pariisissa kohtaamassa vastustuksessa.<sup>68</sup>

Nationalismin kärjistyminen ja 1800-luvun lopulla tapahtunut Saksan nousu Ranskan aiemman poliittisen ja kulttuurisen johtoaseman kiistäjäksi jätti Pariisissa musiikin kehitykseen syvälle käyvän jäljen. Ranskalaisen musiikkielämän sisäinen jyrkkä vastakkainasettelu kehkeytyi, kun Saksan ja Ranskan välinen jännite alkoi ohjata musiikinesteettistä mielipiteenmuodostusta kosmopoliittisessa metropolissa. Ranskan 1900-luvun vaihteen molemmin puolin kokemasta Wagnerin vastaisesta reaktiosta<sup>69</sup> ei ole mahdollista puhua muistamatta ranskalaista kollektiivista identiteetikriisiä, joka seurasi Preussille 1871 hävittyä sotaa. Wagner-kriisillä oli kuitenkin paitsi nationalistinen myös esteettinen kantovoimansa. Nationalismin kansainvälinen kär-

---

67 Pariisin konservatorion musiikinhistorian professori Louis-Albert Bourgault-Ducoudray korosti Pariisin maailmannäyttelyn 1900 yhteydessä järjestetyn kansainvälisen musiikinhistorian kongressin avajaispuheessaan "kaikkia aikakausia ja kaikkia kouluja edustavien kauniiden teosten" arvoon saattamisen merkitystä. Bourgault-Ducoudray 1901, 8–9. 1800-luvulle tyypillinen on ajatus yhteisten piirteiden joukon yhdistämistä tietyn maan tietyn aikakauden teoksista, jotka voivat määritellä kansakunnan maun ja näin muodostaa 'koulun', Joël-Marie Fauquet kirjoittaa. Hän arvioi, että 'kansallisen koulun' käsite kadottaa vuosisadan mittaan merkitystään. Kouluiksi luettiin myös tietyn esteettisen suuntauksen piirissä tai tietyn opettajan vaikutuspiirissä syntyneet teokset. Fauquet 2003.

68 Richard Taruskin (1996, 1537) huomauttaa *Mauran* kantaesityksen (1922) epäonnistumiseen liittyen, että Stravinsky olisi uusia eksoottisia sävellyksiä tuottamalla voinut jatkaa loputtomasti helppoa menestystä Pariisissa.

69 Tästä Wagnerin valtaisa suosiota seuranneesta ja sittemmin paljon tutkitusta ilmiöstä Romain Rolland kirjoitti 1908: "Kohtalokas reaktio seurasi pakostakin, kun pariisilainen maku oli kyllästetty Wagnerilla. Niin todellakin tapahtui vuodesta 1890 alkaen rajatun eliitin piirissä, jonka jäsenistä eräitä wagnerilainen vaikutus oli leimannut voimakkaimmin ja leimaa edelleenkin. Tämä reaktio oli alkuun arkaa ja ilmaisi itsensä klassiseen menneisyyteen ja musiikin suuriin alkuhahmoihin [primitifs] palaamisen muodossa." Rolland 1908, 243–244.



jistyminen antoi Ranskan Kolmannen tasavallan synnyttyä osaltaan pontta maan romantiikkaa edeltävien klassisten perinteiden kunnianpalautukselle. Näillä perinteillä oli musiikkielämässään keskeinen asema ranskalaista identiteettiä koskevien pohdintojen tuodessa esiin poliittisesti jakautuneen maan vasemmiston yhtä hyvin kuin sen oikeistonkin suunnalla uusia, hyödyllisiä identiteettisymboleja.<sup>70</sup> Nyt tähdennettiin 'suloutta', 'eloisuutta', 'herkkätuntoisuutta', 'eleganssia', 'selkeyttä', 'tiiviyyttä', 'suoruutta' ja 'tasapainoa', joita pidettiin ominaisina Saksan hallitsemaa romantiikan aikakautta edeltävien vuosisatojen ranskalaiselle musiikille. Nämä ominaisuudet kohotettiin wagnerilaisina nähtyjen kolossaalisuuden, subjektiivisuuden ja tunnustuksellisuuden yläpuolelle.<sup>71</sup> Kun niihin myös yleisesti viitattiin ranskalaisina rotuominaisuuksina, on muistettava, että 'rodulla' saatettiin kyseisenä aikakautena tarkoittaa ei ainoastaan biologisin vaan myös kulttuurisin perustein määritettyjä yhteisöjä.<sup>72</sup>

Yhä useammin Ranskassa vedottiin yhteiseen ranskalaiseen identiteettiin, ranskalaisen tradition esikuvallisuuteen ja velvoittavuuteen ja puhuttiin ranskalaisen säveltaiteen paluusta klassisuuteen.<sup>73</sup> Kun ranskalaiset säveltäjät 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun ensi vuosikymmeninä tunnustivat lojaalisuutensa Ranskan klassisen musiikkiperinnön arvoille, musiikilliset ilmiöt iskulauseiden takana saivat monia muotoja alkaen tyyliopastisista ja ulottuen Cocteaun, Satien, Picasson, Massinen ja Diaghilevin kokeelliseen *Paradeen*. Vastaavasti korostettiin usein ekspressiivisyyden olevan saksalaisen musiikin

70 Annegret Fauser (2001, 74) kirjoittaa: "Whether to create cultural symbols to identify a genuinely French inheritance, references to the past became an important element in the discourse of both left and right throughout the Third Republic."

71 Katharine Ellis kirjoittaa: "In helping redefine the Frenchness of *la musique française* as a positive quality, discussions of this repertory had long-term importance. Debussy's famous observations of 1903 on the 'tender delicacy,' 'clarity of expression ... terse and condensed form,' equilibrium, and lack of affectation in Rameau's *Castor et Pollux* had their roots several decades earlier." Ranskalaisuuden sanastoa rakennettiin 1850-luvulta alkaen keskittyen Ranskan barokin kosketinsoitin- ja tanssimusiikin havaittuihin ominaisuuksiin. Osa tällaisesta sanastosta syntyi oppositiosuhteessa vakiintuneisiin ennakkokäsityksiin: "Lyhytjännitteisyydestä" tuli 'tiiviyyttä', 'raskaudesta' 'ylevyyttä', 'mahtipontisuudesta' 'suuruutta', 'lapsekkaasta sisällöttömyydestä' 'viejättävää luonnollisuutta', 'yksinkertaisesta' musiikista 'raikasta, suoraa, nuorekasta' musiikkia." Ellis 2005, 142. Musiikin ranskalaisuudesta Ranskassa kyseisenä ajankohtana esitetyistä määritelmistä ks. myös Rolland 1908, 272–273, Messing 1988, 7–12 ja Fauser 2001, 84, 86–87.

72 Crépon, Cassin & Moatti 2004, 921–922.

73 Darius Milhaud esittää tunnetussa artikkelissaan "La musique française" (1927), että yksi ja sama traditio yhdisti Ranskan 1300-luvun trubaduureja ja sellaisia hänen aikansa säveltäjiä kuin Auric, Poulenc ja Sauguet. Tähän traditioon kuuluivat Milhaud'n mukaan myös 1600-luvun säveltäjät Costeley ja Couperin, 1700-luvun Rameau ja Gluck sekä 1800-luvun Berlioz, Gounod, Bizet, Chabrier, Debussy, Fauré ja Satie. Milhaud'n mielestä klassismi syntyi 1900-luvulla uudelleen. Milhaud 1978, 118, 123.

attribuutti. Teoksessaan *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* Scott Messing on osoittanut, että termi *néoclassicisme*, uusklassismi, vakiintui tyylimääreenä ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen musiikkisanastoon nimenomaan Stravinskyn ja Schönbergin vastakkainasettelun yhteydessä, kun haluttiin korostaa edellisen liittymistä ranskalaiseen ja jälkimmäisen saksalaiseen traditioon.<sup>74</sup>

Huolimatta yhteisistä kansallisista pyrkimyksistä Ranskan luovan säveltäiteen sisäistä ilmapiiiriä katkeroittivat monet ristiriidat, joista Romain Rolland huomautti viitaten ehkä myös maansa poliittiseen jakautuneisuuteen: ”Ulkomaista taidetta vastaan käydyn taistelun jälkeen oli vuorossa taistelu ranskalaisten taiteilijoiden kesken: tämä on krooninen tauti maassa, jossa niin huomattavat voimavarat ajavat itsensä turhan takia loppuun.”<sup>75</sup> Parhaiten tunnettuja esimerkkejä ajan ranskalaispyrkimysten ristiriidoista ovat Pariisin konservatorion ja Schola Cantorumin välinen kilpailu, debussystien ja d’indystien keskinäinen polemiikki ja La Société Musicale Indépendanten synty 1910 Ravelin johtamana protestina La Société Nationale de Musiquen konservatiivista kansallismielisyyttä vastaan.<sup>76</sup>

Mitä tyyllillisesti jäljittelemättömän ja 1920-luvulla Pariisin avantgarden johtohahmoksi kohonneen Stravinskyn kehitykseen tulee, sen erittelemisen oli oma, haastava tapauksensa jo säveltäjän aikalaisille. Sanankäytön merkityksestä Pariisin uuden musiikin strategioissa voi tuskin olla valaisevampaa

74 Messing (1988, 123–124) kirjoittaa: ”The one ingredient that made such divisions appear believable was that nineteenth-century German romantics had absolutely no place in the health of post-war French aesthetics. This concept cannot be dismissed lightly, for the essential anti-nineteenth-century German posture of neoclassicism in the 1920s was fundamental to the perception of a wrenching dichotomy in modern music. Just as Stravinsky was presenting Mozart and Tchaikovsky as his idols in 1921 and 1922, the music of Schoenberg was being heard in Paris for the first time. Invariably critics placed him as the most extreme of *fin-de-siècle* German romantics and, at the same time, provided that key bias that the term neoclassicism would have one year later: France vs. Germany, classic vs. romantic, Stravinsky vs. Schoenberg.” Kuten Messing myös osoittaa, termin ’néoclassicisme’ merkitys oli edeltävien vuosikymmenten kuluessa muuttunut. Viimeksi mainittuun ilmiöön viittaa Romain Rollandin arvio konservatiivisen La Société des Concerts du Conservatoire -orkesteriyhdistyksen konserteista vuodelta 1908: ”Se [orkesteriyhdistyksen orkesteri] kunnostautuu luonteeltaan neoklassisissa teoksissa, jotka kuten hra [Camille] Saint-Saënsin sävellykset vaativat enemmän [tulkinnan] tyyliä ja makua kuin elämää ja intohimoa.” (”Il excelle dans les œuvres d’un caractère néoclassique, qui exigent, comme celles de M. [Camille] Saint-Saëns, plus de style et de goût que de vie et de passion.”) Rolland 1908, 223.

75 Rolland 1908, 275.

76 Duchesneau 1997, 65–92. La Société Musicale Indépendanten järjestämissä konserteissa ulkomaisten säveltäjien teokset saivat merkittävemmän aseman kuin La Société Nationale konserteissa. Pariisin ja Ranskan musiikkielämän ristiriidoista 1900-luvun alussa ks. lisäksi esim. de Séverac 1993 (kyseisen säveltäjän Schola Cantorumin opintojensa päätteeksi kirjoittama essee vuodelta 1907) ja Pasler 1991a.

esimerkkiä kuin on Stravinskyn usklassismikäsityksen ja siihen liittyvän retoriikan muotoutuminen vuosina 1911–1928 emigranttisäveltäjän yhteistyössä Jacques Rivièren, Jean Cocteaun, C.-F. Ramuzin ja Ernest Ansermet'n kanssa.<sup>77</sup> Theodor W. Adorno ei arvioissaan vuosilta 1928 ja 1932 vielä syyttänyt Stravinskya johdonmukaisesti subjektiivisuuden kieltämisestä, säveltäjän historiallisen velvollisuuden hylkäämisestä sekä taantumisesta myyttiin ja arkaismiin.<sup>78</sup> Saksalaisfilosofi torjui vuonna 1949 Stravinskyn ironian, huumorin ja groteskin, mutta paheksui vuonna 1932 *Oedipus Rexin* tapauksessa nimenomaan tyylimontaasin käyttöä ilman ironiaa. Taide-, kulutus- tai populaarimusiikista lainattujen katkelmien, kliseiden ja jäännösten sekä montaa-sitekniikkojen käyttö säveltäjän *L'Histoire du soldat'n* (Sotilaan tarina, 1918) ajan tuotannossa alleviivasi Adornon (1932) mukaan musiikillisen materiaalin tuonaikaista fragmentaarisuutta ja viittasi yhteiskunnalliseen pirstoutumiseen. Filosofi luokitteli tällaisen musiikin hyväksyvästi surrealistiseksi, autenttiseksi ja yhteiskunnallisesti tietoiseksi.<sup>79</sup> Utta Stravinskya koskevaa tutkimuskirjallisuutta edustava Martha M. Hyde jakaa usklassismia käsittelevässä artikkelissaan hyväksyvästi – Lambertin ja Adornon premisseistä kokonaan irtautuen – emigranttisäveltäjän kyseisen tuotannonosan neljän otikon alle: eklektinen imitaatio, kunnioittava imitaatio, heuristinen imitaatio ja dialektinen imitaatio.<sup>80</sup>

Käsitteisiin 'eklektismi' ja 'imitaatio' – kuten myös Lambertin käyttämään pastissin käsitteeseen – liittyy taiteesta puhuttaessa epäekspressiivisyyden ja käsityöluonteen mielikuva. Kulttuurisen sitoutumisen imperatiivia ei postmoderniksi kutsutulla aikakaudellamme yleensä enää esitetä perusteeksi, kun jonkun säveltäjän tyyli tai hänen teoksensa torjutaan eklektisenä. Sen sijaan eklektisyys tuodaan toisinaan edelleen esille kielteisessä merkityksessä samalla kun vedotaan ekspressiiviseen taidekäsitykseen, oletukseen, että luomistyön varsinainen lähtökohta on autenttinen subjekti ja hänen ilmaisunsa. Tällainen tulkintatapa on koskenut paitsi Klamia myös hänen suomalaista sävellyksenopettajaansa Erkki Melartinia, jonka taiteellista painoarvoa Erkki Salmenhaara erittelee seuraavaan tapaan (kursivointi H.T.):

Kuudes sinfonia (1924/35) on vailla sävellajimerkintää, ja sen metafysisenä ideana on sielun vaellus neljän elementin, maan, veden, ilman ja tulen läpi. Se on Melartinin modernein ennakoidessaan mm. klustereiden käyttöä, mutta jää *tyylillisesti hieman*

<sup>77</sup> Sitä on eritellyt laajasti esimerkiksi Thomas Patrick Gordon (1983).

<sup>78</sup> Ks. Paddison 2003 ja Adorno 2003. Paddison viittaa Adornon postuumisti julkaistuun artikkeliin 'Die stabilisierte Musik' vuodelta 1928 ja 1932 ilmestyneeseen 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik'.

<sup>79</sup> Paddison, idem., 194–198.

<sup>80</sup> Eclectic imitation, Reverential imitation, Heuristic imitation, Dialectical imitation. Hyde 2003.

*hajanaiseksi.* – – Melartin kuuluu keskeisiin suomalaisiin säveltäjiin, mutta hänen tuotantonsa ongelmaksi jää sen tyylillinen epäyhtenäisyys, joka ei rajoitu vain kevyen ja vakavan tuotannon vastakohtaisuuteen, vaan heijastuu osittain ristiriitaisina tyyli-yrityksinä ennen muuta kansallisromanttisen ja modernin aineksen välillä. Tämä painaa hänen sävellystuotantoonsa tietyn eklektisen leiman. Hän jää säveltäjänä ehkä sittenkin enemmän kuumeiseksi etsijäksi kuin lopulliseksi löytäjäksi.<sup>81</sup>

Salmenhaaran mukaan eklektisyys näyttää siis väistämättä sulkevan siihen turvautuvan säveltäjän todellisen mestaruuden ulkopuolelle.<sup>82</sup>

Salmenhaara on tarkastellut Klamia saman subjektiivis-ekspressiivisen taidekäsityksen näkökulmasta:

Lähes tunnin kestoinen oratorio Psalmus on monessa suhteessa erityisasemassa Klamin tuotannossa. Siinä säveltäjä on onnistunut integroimaan eri tahoilta saamansa vaikutteet omaksi persoonalliseksi tyylikseen. Suurmuotoa käsitellään harvinaisen monumentaalisesti, varmakätisesti ja ylläpitävästi. Kuoroa käytetään aiheen luonteen mukaisesti arkaistisen suoraviivaisesti, eikä myöskään orkesterin räikeitäkään tehokeinoja säästellä. Mutta solistiosuoksissa on välitöntä, suorastaan romanttista runollisuutta ja melodisuutta, joka paljastaa ”humoristi” Klamista toisen, vakavan ja syvästi tuntevan puolen. Edellisen suomalaisen säveltäjäpolven edustaja Leevi Madetoja luonnehti kerran Klamia ”kauneudenpalvojaksi”. Klami on sitä myös Psalmuksessa, mutta ei siloteltuna eklektikkona, vaan modernina näkijänä ja musiikillisena ajattelijana. Uno Klamin pääteos Psalmus kuuluu niihin harvoihin teoksiin, jotka Suomen luovassa säveltaiteessa voidaan asettaa Sibeliuksen saavutusten rinnalle.<sup>83</sup>

Myös *Kalevala-sarja* on Salmenhaaran mukaan vapaa ”Klamin musiikkia toisinaan vaivaavasta eklektisyydestä”.<sup>84</sup> Salmenhaaran mainitsema, Madetojan Klamista käyttämä ilmaisu ’kauneudenpalvoja’ sijoittaa Klamin vanhassa eurooppalaisessa luokittelussa ”latinalaisen”, katolisen ja aistillisen kauneuden kulttuurin puolelle, jonka vastakohtana on nähty perinteisesti ”teutonien” pohjoinen, protestanttinen, henkinen ”aivojen kulttuuri”.<sup>85</sup> Ilmaisun ’siloteltu eklektikko’ – jollaisena Klami ei siis Salmenhaaran mukaan ”pääteoksessaan” näyttäydy – implikoi toisaalta, että itseään epäautenttisesti ilmaiseva subjekti juuri on luomansa musiikillisen objektin vastaavan kvaliteetin synnyttäjä. Ko-

81 Salmenhaara 1994, 306–307.

82 Salmenhaara erittelee eklektismin ongelmaa uudelleen *Suomen musiikin historian* 3. osassa. Hänen esimerkkinään menestyksekkäästä tyylillisestä integraatiosta toimii tässä Sibelius, joka ”integroi impressionistiset virikkeensä omaan tyyliinsä tavalla, joka ei jätä epäselvyyttä siitä, kumpi elementti on hallitseva ja kumpi alisteinen. – – Sibeliuksen, Kuulan ja Madetojan musiikilla on oma tyylillinen ytimensä, josta se on tunnistettavissa. Melartinilta ja Palmgrenilta tällainen ydin näyttää puuttuvan.” Salmenhaara 1996a, 89. Ks. myös saman teoksen s. 147.

83 Salmenhaara 1992, 15.

84 Salmenhaara 1985, 12.

85 Taruskin 1997, 67.

koavan taiteilijännäkemyksen puuttuessa eri tahoilta saadut vaikutteet jäävät irrallisiksi eivätkä säveltäjän tyyli ja teos sulkeudu omaksi ehyeksi maailmakseen. Tämän vaaran Klami on siis Salmenhaaran mukaan onnistunut *Psalmuksessaan* välttämään.

Kuten edellä on todettu, esimerkiksi orgaaninen teos ei ollut nuoren Klamin lähipiirissä mikään itsestään selvä ihanne. On huomionarvoista, että hänen oman nuoruuden ajan piirinsä keskeinen auktoriteetti Erkki Melartin kiinnostui Mahlerin lainoja ja viittauksia soveltavasta sinfoniatuotannosta tarpeeksi varhain johtaakseen sitä ensimmäisenä pohjoismaissa.<sup>86</sup> ”Olen hyvä käsityöläinen”, kuvasi itseään Klamin ihailema Maurice Ravel. Aikalaiskirjoittelussa ja tutkimuksessa Ravelin soveltamiin, erilaisista kulttuureista usein lainattuihin ilmaisutapoihin on viitattu ’naamion’ käsitteen avulla.<sup>87</sup> Tuollaisissa kuvauksissa metafyyssinen ajatus säveltäjän autenttisuudesta sisimmästä häviää.

Tutkimuksen kartoittaessa yksittäisen säveltäjän kehitystä siinä uudistusten ja iskulauseiden viidakossa, jollaisena aikakauden eurooppalainen luova säveltaide voidaan paljolti kuvata, sen on syytä varautua valppauteen. Kun tässä tutkimuksessa on haluttu seurata ”Ranskan jälkeä” Klamin musiikissa, on sitouduttu tavoitteeseen kuvata säveltäjän ainutkertaista kehitystä antautumatta vakiintuneiden tyylikäsitteiden johdateltavaksi ja tarvittaessa toisin keinoin kuin tunnetuissa säveltäjäurien kuvauksissa on tehty. Klami-tutkimuksessa on toistaiseksi problematisoitu korkeintaan alustavasti kysymystä, miten se alleviivattu kosmopoliittinen asenne, joka ilmenee Klamin toista maailmansotaa edeltävän tuotannon moniin maantieteellisiin ja kulttuuripiireihin viittaavissa otsikoissa ja tyyllilainoissa, tulisi tulkita. On varottava pitämästä esimerkiksi Hyden edellä mainittuja imitaatioluokitteluja ongelmattomasti Klamin musiikillisen ajattelun kategorioina. Sen fragmentaarisuutta alleviivaavan, Stravinskyn ’eklektisen imitaation’ ohella, jonka Hyde mainitsee, muistettakoon Cousinin ja Fétisin toisenlaisen eklektismin perintö sekä se eklektismin tyyppi, josta puhuttiin edellä viitatessa kansainväliseen, suvaitsevaan asenteeseen musiikkielämässä.

86 Erkki Salmenhaara itse on kiinnittänyt tähän tutkimuksissaan huomiota. Hän kirjoittaa *Kansallisbiografiassa*: ”Ensimmäisenä Suomessa Melartinin sinfonioissa voidaan havaita Mahlerin vaikutusta.” Salmenhaara [2001].

87 Mawer 2000, 1–2.

## 2. Sivilisaatio, kansallinen kulttuuri ja säveltäjän yhteiskunnallisen yhteenkuuluvuuden symbolinen toteutuminen

Edellä kuvatussa mielessä myönteisiksi ymmärretyillä eklektisillä ilmiöillä on historiallinen asemansa sivilisaation käsitteen yhteydessä. Sen alaisuudessa ihmiskunnan kehitys on kuvattu yhdeksi yhdensuuntaiseksi kertomukseksi. Tämä perinteisesti paljolti ranskalainen käsite häivyttää näkyviltä kansallisuuksien välisiä eroja. Valistuksen synnyttämä, 'sivilisaation' kritiikiksi kehittynyt 'kulttuuri' taas oli stereotyyppisesti saksalainen käsite, joka korosti kansallisuuden merkitystä. Kyseessä on siis kaksi tapaa koota ilmiöitä ja kokemuksia enemmän tai vähemmän yhtenäisiksi käsitejärjestelmiksi. Kulttuurin ja sivilisaation eriytyessä ajattelutapoina ja diskursiivisina käytäntöinä toisistaan sana sivilisaatio oli 1800-luvun lopulla saanut imperialistisen kaiun.<sup>88</sup> Terry Eagleton kirjoittaa:

Valistuksen sydämessä kehittynyt kulttuurin käsite iski nyt oidipaalisella raivolla edelläkävijöitään vastaan. Sivilisaatio oli abstraktia, vieraantunutta, fragmentaarista, mekanistista, hyötyä tavoittelevaa ja materiaaliseen edistykseen karkeasti luotavaa. Kulttuuri oli holistista, orgaanista, aistimusvoimaista, oman tarkoituksensa sisältävää [autotelic] ja kokoavaa. Kulttuurin ja sivilisaation konflikti oli siten osa täyteen mittaan kehittynyttä tradition ja modernin välistä kiistaa.<sup>89</sup>

Ajateltaessa käsitettä sivilisaatio, sen yhteyttä maailmankansalaisuuden ideaan sekä niihin moninaisiin ilmiöihin, joiden tämän käsitteen piirissä ymmärrettiin kehittyvän kohti utooppista *telosta* – näitä olivat tapojen ja yhteiskunnallisen hienostuksen kehityksen ohella poliittinen, tekninen ja talouselämä<sup>90</sup> – ei ajatella mitään maantieteellisesti rajattavaa aluetta. Suomen musiikin historiaa koskevissa kuvauksissa sivilisaatioon yhdistyvä jatkuvan

---

88 Ks. Eagleton 2000, 9–11.

89 "Born at the heart of the Enlightenment, the concept of culture now [at the end of the 19th Century] struck with Oedipal ferocity against its progenitors. Civilization was abstract, alienated, fragmented, mechanistic, utilitarian, in thrall to a crass faith in material progress; culture was holistic, organic, sensuous, autotelic, recollective. The conflict between culture and civilization thus belonged to a full-blown quarrel between tradition and modernity." Mt. 11.

90 Mt. 9.

edistyneen ajatus on saanut osakseen melko vähän huomiota. Jos esimerkiksi seurataan, miten antaumuksellisesti 1800-luvun lopun suomalainen esittävä säveltaide otti omakseen kansainväliseen ohjelmistoon kuuluvia kanonisoituja mestariteoksia, näyttäytyy silloisen musiikkikulttuurimme kuvaaminen leimallisesti kansalliseksi keinotekoisena.<sup>91</sup> Kulttuuriset nationalismit esittivät väitteensä panoksena yleisesti pätevään korkeakulttuuriin; ne olivat tuon kulttuurin variantteja.<sup>92</sup> Säveltäjän panostaminen 1900-luvun alkupuolella perinteiden rajat rikkovaan eklektisyyteen voidaan ainakin joissakin tapauksissa ehkä tulkita kosmopoliittisen identiteetin ilmaukseksi, jopa vastalauseeksi nationalismille ja kansallisromantiikalle.

Jim Samson (Heideggeriin viitaten) on muistuttanut, että historialliset viitteet toimivat ainoastaan diskurssien osana: menneisyyden käsitteellistäminen ja historian 'tekeminen' on aloitettava diskursseista käsin.<sup>93</sup> Hän itse on eritellyt modernismin käsitteen avulla valistuksesta kansallisuusaatteen läpi kulkenutta kulttuurista kehitystä diskursiivisine käytäntöineen. Valistus luovutti etuoikeutetun aseman oletetusti turmeltumattomille, "luonnollisille" yhteiskunnille. Kulttuurista modernismia ja nationalismia se synnytti niin, että kulttuurina alettiin tuoda esiin jotain, joka oli aiemmin ollut itsestään määräytyvää. Samson siis määrittää modernismin laajemmin kuin musiikkikeskusteluissa on useimmiten tehty modernin ideologiaksi, joka toteutuu yhtä hyvin moderniteettiin vastanneissa kulttuurisissa käytännöissä ja nämä käytännöt mahdollistaneessa kulttuuri-ilmapiirissä kuin tavoissa tulkita näitä käytäntöjä. Modernin ajattelun lähtökohta tässä merkityksessä palautuu valistusaikakauteen. Modernismille ovat luonteenomaisia muuntavat funktiot ja kategorianetsintä; Samson puhuu myös modernismin joko–tai-kysymyksenasetteluista. Moderni ideologia pelkisti erityisiä inhimillisiä tiloja käsitteellisesti yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi. Identiteettejä luotiin vastakohtaisuuden tai vastustuksen avulla; oli kysymys itsestä ja toisesta. Näin valistuksesta periytyvä modernistinen ajattelu synnytti sisältämiensä kansallisuuksia koskevien ideoiden seurauksena uskonnolliset ja kielelliset vähemmistöt.<sup>94</sup> Suomalaisen kansallisuusaatteen muotoutumista voidaan seurata jo valistusmies Porthanin kirjoitusten perusteella.<sup>95</sup>

91 Ks. esim. Tyrväinen 2010 Berliozin *La Damnation de Faust*in esityksistä Helsingin filharmonisen seuran orkesterin konserteissa 1894 ja 1895.

92 Tässä ks. Samson, *Rewriting Nineteenth-Century Music History*, s. 8. Ulkomailta konsertoivien suomalaisten laulajien näkökulmasta laulajatar Oili Siikaniemi esitti vuonna 1931 seuraavan käsityksen, joka tuo Suomea koskien julki maailmansotien välisen eurooppalaisen musiikkikeskustelun nationalistisen retoriikan painotuksia: "Mitä enemmän viljelemme omaa, sitä kauemmas kantaa äänemme." *Uusi Suomi* 1931 (2.10.).

93 Ks. myös s. 21.

94 Samson 2008, 17–20, 23–24.

95 Juha Manninen on esittänyt käsityksen, että Suuren Pohjan sodan aikana kirjallisen

Radikaalien romantikkojen käsityksen mukaan orgaaninen kulttuuri saattoi toimia ajankohdan valtakulttuurin kritiikkinä. Arvokkaana näyttäytyi se, mikä kumpusi autenttisesti kansasta. Kulttuurin käsite implikoi ajatuksen jonkin väestön elämänmuodosta ja yhteiskuntaelämän piirteistä – tavoista, sukulaisuussuhteista, kielestä, rituaaleista, mytologiasta –, jotka sulauttivat yksilön piiriinsä ilman että hän olisi niitä itse varsinaisesti valinnut.<sup>96</sup> Orgaaniseen prosessiin assosioituessaan 'kulttuuri' sai deterministisen sävyn.<sup>97</sup> Niin "luonnolliseksi" kuin kansallisuusaate mielellään ymmärrettiinkin, siihen sitoutuminen toteutui Suomessakin nimenomaan yhteiskunnan ylimpien kerrosten taholta johdettuna prosessina. Romantiikan historialliset ja poliittiset aatteet jäivät Suomessa vaille laajaa kantovoimaa siinä radikaalinationalistisessa, demokraattis-vallankumouksellisessa mielessä, jota Turussa toiminut historian dosentti, ylioppilasjohtaja A.I. Arwidson edusti.<sup>98</sup> Kun Venäjän keisari Aleksanteri I julisti Porvoon maapäivien lopettajaistilaisuudessa heinäkuussa 1809, että "Suomi oli nyt korotettu kansakuntien joukkoon" tai että se oli "saanut kansakunnan arvoaseman", hän viittasi sanalla *nation* poliittiseen kansakuntaan, valtioon.<sup>99</sup> Toisaalta Suomessakin vaikuttivat Herderin ajatukset ja romantiikan kiinnostus kieliin ja kansanrunouteen sekä niiden muinaisuutta koskevaan todistusvoimaan – alkuun suuriruhtinaskunnan alueen ulkopuolelta kantaneen innoituksen muodossa. Kansalliskirjallisuutta ja kansallisen identiteetin Suomi sai vasta Runebergin ja *Kalevalan* (1835–1836) kokoajan Elias Lönnrotin työn seurauksena. Suomi, josta 1830-luvun runot kertoivat, oli epähistoriallinen.<sup>100</sup>

Selvää kuitenkin on, että Suomi kuten useimmat modernit kansakunnat koostui keskenään yhteen sopimattomista kulttuureista.<sup>101</sup> Sosiologi Stuart Hallin sanoin kansakunta voidaankin kuvata 'keinotekoiseksi sulkeumaksi', joka toimii samastumisen mahdollistavana yhteisönä.<sup>102</sup>

Sen sijaan, että ajattelisimme kansallisia kulttuureja yhtenäisinä, meidän tulisi tarkastella niitä perustavina *diskursiivisina keinoina*, jotka esittävät eron yhtenäisyy-

---

muodon saanut suomalainen varhaisnationalismi ei hävinnyt ennen kuin korvautui toisenlaisella, J.V. Snellmanin ja hänen monien aikalaistensa kehittämällä nationalismilla. Manninen pitää varhaisnationalismin Porthanin käsissä kokemaa muutosta merkittävänä. Ks. Manninen 2000, 207–248, varsinkin 207.

96 Eagleton, op. cit. 13, 28.

97 Mt. 28.

98 Tässä ks. Klinge 1997, 35, 70–71.

99 Mt. 16–17, 24–25.

100 Mt. 42, 86–88, 94.

101 Vrt. Hall 2005b, 53.

102 Hall 2005a, 13.



deksi tai identiteetiksi (samuudeksi). Kansallisia kulttuureja läpäisee joukko sisäisiä jakoja ja eroja ja ne ”yhdentyvät” vain kulttuurisen vallan eri muotojen kautta.<sup>103</sup>

Kansallinen kulttuuri on *diskurssi* – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiä itsestämme.<sup>104</sup>

Nykyään pidetäänkin vanhentuneina sellaisia kansallisen kulttuurin oletettuun yhtenäisyyteen perustuvia sosiologisia kuvauksia, jotka olettavat ”ulko-puolisen ’sisäistämisen’ subjektissa ja sisäisen ’ulkoistamisen’” subjektin sosi-aalisessa maailmassa toimimisen kautta ja joissa nämä sijoitetaan yhteisen ”poliittisen katon” alle.<sup>105</sup>

Samson on kirjoittanut kriittisesti sellaisesta yleisestä narratiivien se-koittamisesta, joka seuraa, kun aluehistoriat sijoitetaan musiikin historian kuvauksissa kansallisten historioiden osaksi.<sup>106</sup> Suomalaisesta näkökulmasta katsoen Venäjälle ja Pietarille annettuun historialliseen merkitykseen pätee paljolti hänen huomautuksensa ”nykyhetken jäädyttämisestä” musiikin histo-rian tutkimuksessa ja historiallisten viitteiden pistemäisestä sijoittamisesta myöhemmin muodostettuun kuvaan. Keisarillisen Pietarin alueen musiikin- historia kattaa tosiasiaassa myös monia kosmopoliittisen ja monikulttuurisen metropolin Suomeen säteilemiä vaikutuksia. Kun Pietari tuli musiikkikau- punkina 1800-luvun loppupuolella kansainvälisesti tunnetuksi nimenomaan venäläisen musiikin keskuksena, tämä kertoo enemmän läntisistä ajatustot- tumuksista kuin keisarikaupungin musiikkielämästä ja sen kulttuurisen val- lan painotuksista.<sup>107</sup> Kyseisessä historiallisessa vaikutuspiirissä sijaitsi Klam- min synnyinseutu Virolahti.<sup>108</sup>

---

103 Hall 2005b, 54.

104 Idem, 47.

105 Idem, 34, 52.

106 Samson, *Rewriting Nineteenth-Century Music History*, s. 8.

107 ”Venäläiseen viisikkoon” lukeutuneen César Cuin kirja *La Musique en Russie* (1880), joka koostui *La Revue et Gazette musicalessa* 1878 ilmestyneistä artikkeleista, muodos- tui Ranskassa vaikutusvaltaiseksi venäläistä musiikkia koskevien käsitysten lähteeksi. Taruskinin (1997, 49) mukaan Cuin antama kuva muodostui länsimaissa ja varsinkin Ranskassa keskeiseksi perustaksi ajatukselle venäläisten musiikin ilmentämästä eksoot- tisesta ryhmäidentiteetistä. Samson (*Rewriting Nineteenth-Century Music History*, s. 7) viittaa vastaavaan ajattelutapaan, kun hän varoittaa tutkijoita musiikissa havaittujen erojen fetisoimisesta.

108 Pietarin vaikutusalueesta Suomessa ks. Engman 2004, varsinkin s. 83–90.

## 2.1. Raja ja tila yhteisöllisen yhteenkuuluvuuden muovaajana

*Kalevala-sarjan* sävellystyö alkoi 1920-luvun päättyessä. Teoksen lopullinen versio valmistui 1943 Suomen ollessa jatkosodassa Neuvostoliittoa vastaan.<sup>109</sup> Suomi, jossa Klami varttui aikuiseksi ja saavutti aseman maansa menestyneimpänä aktiivisena säveltäjänä, voidaan nähdä geopolittisia ja henkisiä muutoksia kokevana tilana. Muutoksen tilassa olivat 1900-luvun alussa ja maailmansotien välisenä aikana Klami, hänen kotimaansa ja maailma. Aikalaisten kuva ”oman” alueen rajoista koki muutoksia. Odotukset ja symboliset merkitykset, joita taideteoksiin liitettiin, muuttuivat nekin.

Rajojen asettaminen ja lujittaminen on yksi modernin kategorianetsinnän muuntavista funktioista.<sup>110</sup> Ajatukselliset kategoriat saavat myös avaruudellisia muotoja. Muiden kansallisten kulttuurien tapaan Suomen kansallinen kulttuuri määritti itseään 1800-luvulla ”rajojen asettamisella, erottautumisella, sulkemalla kansalliset tilat itseriittoisiksi yksiköiksi”.<sup>111</sup> Suomen tapauksessa poikkeuksellista oli, että valtio oli perustettu keisarillisella mahtikäsyyllä. Matti Klinge kuvaa teoksessaan *Keisarin Suomi*, kuinka vuonna 1809 muodostettu Suomi kasvoi alueena ja ideana vähitellen osaksi aikalaisten tietoisuutta. Vaikka ’Suomi’ oli jo esihistoriallisella ajalla käsite, oli sen täsmällinen merkitys ollut epäselvä. Siinä missä vielä vuonna 1808 ei ollut ilmeistä, laskettiinko Pohjanmaa Suomeen kuuluvaksi, syntyi lännessä nyt kokonaan uusi raja. Vastaavasti oli ollut epäselvää, oliko Karjalaa pidettävä Suomen osana ja miltä osin. Venäjän 1721 ja 1743 valtaamien alueiden luterilaiset asukkaat pitivät itseään ruotsalaisina, kun taas ortodoksit katsoivat olevansa vain oikeauskoisia kristittyjä talonpoikia. Suomen ja Venäjän välinen raja oli olemassa vanhastaan. Nyt siksi tuli Ruotsin jo vuonna 1323 määritetty itäraja. Uudessa tilanteessa kyseinen raja ei enää ollut valtakunnanraja, mutta siitä tuli hallinnollinen, muun muassa tulliraja.<sup>112</sup>

Tila on silkkaa sielun toimintaa, pelkkä inhimillinen tapa liittää yhtenäiseksi katsomuksiksi itsessään erillisiä aistikokemuksia, Georg Simmel kirjoitti 1900-luvun ensi vuosikymmenellä, Klamin lapsuuden aikana ilmestyneessä artikkelissaan ”Soziologie des Raumes” (Tilan sosiologiaa).<sup>113</sup> Saksalaissosiologin mukaan valtakunnanrajalla oli yhteiskunnalliselle ryhmälle samantapai-

109 *Kalevala-sarjan* virikkeisiin ja sävellystyön etenemiseen syvennyttään tämän tutkimuksen kolmannessa osassa.

110 Samson 2008, 18.

111 Kristina Rankin 2007, 26 tulkinta Michel Espagnen ajatteluun viitaten.

112 Klinge 1997, 29–31.

113 Simmel 1995a, 133. Sanaa ’aistikokemus’ vastaa saksankielisen alkutekstin ’Sinnesaffektion’.

nen merkitys kuin kehyksellä taideteokselle. Kehyksen välityksellä maalaus sulki ympäröivän maailman ulkopuolelleen ja sulkeutui itse kokonaisuudeksi:

– – kehys saattaa tiedoksi, että sen sisällä sijaitsee vain omille normeilleen alisteinen maailma, jota ei ole vedetty ympäröivän maailman varmuuden ja liikkeen piiriin; symboloidessaan taideteoksen itseriittoista ykseyttä kehys vahvistaa samalla ulospäin sen todellisuutta ja vaikutelmaa. Samoin on yhteisöllekin luonteenomaista sisäinen yhteenkuuluvuus sen kautta, että selkeät rajat ympäröivät sen olemassaolon tilaa, ja päinvastoin: vuorovaikutteinen ykseys, jokaisen elementin funktionaalinen suhde kaikkiin toisiin saa tilailmaisunsa kehystävässä rajassa. Ei ehkä mikään osoita valtiollisen lujouden voimaa yhtä vahvasti kuin se, kuinka tämä sosiologinen keskihakuisuus, tämä henkilöiden pohjimmiltaan kuitenkin vain sielullinen koherenssi kasvaa ikään kuin aistein havaittavaksi kuvaksi tiiviisti sulkevasta rajaviivasta.<sup>114</sup>

Nämä Simmelin viittaukset tilan ja rajan sielulliseen luonteeseen perustuvaan, vain omille normeilleen alisteiseen maailmaan tai tiiviisti sulkevan rajaviivan mielikuvana koettuun henkilöiden sielulliseen koherenssiin tuntuvat selittävän paremmin itsenäisen Suomen toista maailmansotaa edeltävää henkistä tilannetta kuin Klamin lapsuusvuosien kotimaata. 1900-luvun alussa Suomi oli mielikuvana ja alueena vielä paljon avoimempi kuin parikolme vuosikymmentä myöhemmin. Klamin lapsuuden aikaan suomalaiseen mielikuvamaailmaan sisältyi poliittis-maantieteellisesti rajatun kansallisen yhteenkuuluvuuden tilan ja vähitellen väistyvän Ruotsi-identifikaation ohella Venäjän ja Pietarin suuntaan aukeava toinen, laajempi ”oma” tila.

Aikaa myöten Suomen aiempi lojaliteetti Ruotsia kohtaan oli korvautunut – suuressa määrin välttämättömyyden sanelemalla – lojaliteetilla Venäjää kohtaan, kuten Aleksanteri I oli halunnutkin. Pietarin autokraattisen hallinnon vaatimukset aiheuttivat suuriruhtinaskunnassa myös repivää epäsopua ja edellyttivät Suomen johtavilta yhteiskuntaryhmiltä neuvokkuutta, tasapainoilua ja kotimaan yhteiskunnallisten mielialojen ohjailua. Autonomian ajan Suomi oli toisaalta huomattavan vapaa kehittämään omaa kansallista kulttuuriaan ja suomalaista identiteettiään. Näin rakentuivat suomalainen

114 ”– der Rahmen verkündet, daß sich innerhalb seiner eine nur eigenen Normen untertänige Welt befindet, die in die Bestimmtheiten und Bewegungen der umgebenden nicht hineingezogen ist; indem er die selbstgenügsame Einheit des Kunstwerks symbolisiert, verstärkt er zugleich von sich aus deren Wirklichkeit und Eindruck. So ist eine Gesellschaft dadurch, daß ihr Existenzraum von scharf bewußten Grenzen eingefafßt ist, als eine auch innerlich zusammengehörige charakterisiert, und umgekehrt: die wechselwirkende Einheit, die funktionelle Beziehung jedes Elementes zu jedem gewinnt ihren räumlichen Ausdruck in der einrahmenden Grenze. Es gibt vielleicht nichts, was die Kraft insbesondere des staatlichen Zusammenhaltes so stark erweist, als daß diese soziologische Zentripetalität, diese schließlich doch nur seelische Kohärenz von Persönlichkeiten zu einem wie sinnlich empfundenen Bilde einer fest umschließenden Grenzlinie aufwächst.” Simmel 1995a, 138–139.

identiteetti ja kansallisen kulttuurin vuorovaikutteinen ykseys. Kosmopoliittinen metropoli Pietari säteili samaan aikaan Suomen suuntaan poliittista, kulttuurista ja taloudellista vaikutustaan. Tämä kosmopoliittinen tila oli suomalaisille henkisiltä ja alueellisilta rajoiltaan vähemmän selväpiirteinen kuin kansallisen kulttuurin alue. Sen yhteydessä olisi vaikeaa puhua kulttuurin ”vuorovaikutteisesta ykseydestä”, ”jokaisen elementin funktionaalisesta suhteesta kaikkiin toisiin”. Paljolti *Kalevalan* aiheuttaman tiedostuksen johdosta suomalaisen kansallisuusaatteen nousuun liittyi kasvava kiinnostus rajantakaista, alkukantaisissa oloissa elävää suomalaisväestöä ja sen vaalimaa, symbolisesti merkityksellistä kulttuuria kohtaan.<sup>115</sup> Suomenlahden kaakkoisrannalla sijaitsevalta Virolahdelta avautui rajaseudun suuntaan vähemmän ideologinen näkökulma. Pietarin seudun alueellisen, historiallisen, henkisen ja taloudellisen läheisyyden johdosta Klamin synnyinseutu voidaan nähdä suomalaisittain erikoislaatuisena.

Georg Simmel kirjoittaa:

Jokainen raja on luontoon nähden mielivaltainen, ja näin on jopa silloin kun sijainti on saarimainen, sillä myös meri voidaan periaatteessa ”ottaa haltuun”. Aikoinaan asetettuun fyysiseen rajaan kaikesta huolimatta kuuluva ehdoton ankaruus tekee juuri tämän luonnollisen tilan säädöksettömyyden välityksellä yhteiskunnallisen yhteenkuuluvuuden muotoavan voiman ja siitä kumpuavan välttämättömyyden aivan erityisen näkyväksi. Siksi tietoisuus rajatuksi tulemisesta ei lienekään voimakkain suhteessa ns. luonnollisiin rajoihin (vuoret, joet, meret, erämaat) vaan juuri puhtaasti poliittisten rajojen kyseessä ollen, jotka rajat yksinkertaisesti piirtävät geometrisen linjan kahden naapurin väliin.<sup>116</sup>

Keisarikaupunkia ja itäistä emämaata lähestyttiin Virolahdelta käsin varsinkin meritse. Venäjän ja Suomen maaraja sijaitsi edelleen kauempana idässä kuin toisen maailmansodan jälkeen, eikä maarajakaan ollut vielä samassa mielessä tiiviisti sulkeva kuin itsenäisyyden ja Neuvosto-Venäjän –

---

115 Tämän kiinnostuksen saamia muotoja kuvaa Hannes Sihvo teoksessaan *Karjalan kuva*. *Kalevalan* vuonna 1835 ilmestynyt ensimmäinen laitos tähdensi Karjalan ja Suomen yhteyttä otsikkonsa *Kalevala taikka Vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinoisista ajoista* kautta. Eepoksen seuraavan laitoksen nimessä ei enää painotettu *Karjalan* runoutta. Otsikko oli yksinkertaisesti *Kalevala*. Sihvo 2003, 93–94.

116 ”Der Natur gegenüber ist jede Grenzsetzung Willkür, selbst im Falle einer insularen Lage, da doch prinzipiell auch das Meer ’in Besitz genommen’ werden kann. Gerade an dieser Unpräjudiziertheit durch den natürlichen Raum macht die trotzdem bestehende unbedingte Schärfe der einmal gesetzten physischem Grenze die formende Macht des gesellschaftlichen Zusammenhanges und ihre von innen kommende Notwendigkeit ganz besonders anschaulich. Darum ist das Bewußtsein der Eingegrenztheit auch vielleicht nicht gegenüber den sogenannten natürlichen Grenzen (Gebirge, Flüsse, Meere, Einöden) das stärkste, sondern gerade an bloß politischen Grenzen, die nur eine geometrische Linie zwischen zwei Nachbarn legen.” Simmel, op. cit. s. 139

Neuvostoliiton aikana. Tuon vilkkaasti liikennöidyn rajan ahkeria ylittäjiä olivat suuriruhtinaskunnan loppuvaiheissa kauppiaat, sotilaat, virkamiehet ja kulttuuriväki. Virolahden edustan merialuetta taas olivat vuosisatojen ajan kyntäneet talonpoikaipurjehtijoiden alukset. Aina Suomen itsenäistymiseen saakka meren muodostama luonnollinen raja oli avoin virolahtelaisten purjehtijoiden, Klamienkin, itäisen Suomenlahden alueelle ja myös kaukaisemmille vesille suuntautuneille kauppamatkoille.

Se Suomen vuonna 1809 alkanut kehitys, joka salli johtavan väestönsan kehittää keisarin suojeluksessa ”omille normeilleen alistettua” yhteiskuntaa ja kansallista kulttuuria, tuli Klamin lapsuuden aikana päätökseen. Hänen lapsuutensa ja nuoruutensa Suomea leimasi kansallisen yhteenkuuluvuuden illuusion järkkyminen, ajatellaanpa vuoden 1905 suurlakkoa, Viaporin kapinaa 1906 tai tapahtumista traagisinta, punaisten ja valkoisten välistä sotaa keväällä 1918. Kansallisuusajattelu oli Suomessa rakentunut voimakkaasti Hegelin filosofian sekä sen Snellmanin hegeliläiseltä pohjalta kehittämän doktriinin varaan, jonka mukaan poliittinen tila muodostui yhdestä subjektista, ”yhdestä mielestä”. Osallistuminen kansalaissotaan–vapausotaan oikeutettiin niin punaisten sosialistien kuin valkoisten nationalistienkin taholla vetoamalla kansan yhteiseen tahtoon.<sup>117</sup> Suomen kokema sisäinen antagonismi oli myös osa kansainväliseen valtapoliittikkaan liittyviä yleisempiä tapahtumia ja Venäjän sisäisten ongelmien heijastusvaikutusta. On historiallisesti katsoen huomionarvoista, että Virolahti toisin kuin valtaosa suuriruhtinaskunnasta oli ollut liitettyä Venäjään Klamin lapsuuden aikana yhtäjaksoisesti jo melkein kahdensadan vuoden ajan. Se kuului toisin sanoen Venäjään – ja myöhempää ilmaisua soveltaen Vanhaan Suomeen – paljon ennen kuin se liitettiin Viipurin lääniin kuuluvana alueena 1812 suuriruhtinaskunnan osaksi.<sup>118</sup> Pietari-keskeisen tilan, maailmankuvan ja – paljolti kansanomaisessa mielessä toteutuneen – kansainvälis-kosmopoliittisen identiteetin<sup>119</sup> rakennusaineita olivat Klamin lapsuuden ympäristössä keisarillisten kesäiset, meriteitse tapahtuneet vierailut ja seudun musiikkiakin harrastavat pietarilaiset karta-

117 Pulkkinen 1999, 132–133. Näistä tapahtumista ja suomalaisesta radikalisoitumisesta laajemmin ks. Klinge 1997.

118 Kaukiainen 1970, 510. Kun Suomi oli 1809 liitetty autonomisena suuriruhtinaskuntana Venäjän keisarikuntaan, alkoivat venäläiset kutsua sitä Uudeksi Suomeksi erotuksena Venäjään Uudenkaupungin ja Turun rauhoista 1721 ja 1743 saakka kuuluneista Suomen alueista. Niistä käytettiin nimitystä Vanha Suomi. Vuonna 1812 panttiin toimeen keisarillinen päätös liittää Viipurin ja Käkisalmen läänit suuriruhtinaskuntaan. Klinge muistuttaa, että Vanhan (venäläisen) ja Uuden (ruotsalaisen) Suomen yhdistäminen ei johtunut pyrkimyksestä saattaa kaikki suomalaiset samaan valtioon. Yhdistämisestä ja siihen liittyvistä hallinnollisista järjestelyistä ks. Klinge 1997, 27–28.

119 Kansanomaisesta kosmopoliittisuudesta ks. Remaud 2012.

nomistajat<sup>120</sup> siinä missä elintärkeät kauppakontaktit Pietarin kanssa.<sup>121</sup> Uuno Klamin elämää ja toimintaa suomalaisen yhteiskunnan sisällä ja valtakunnanrajoilla tapahtunut liikehdintä kosketti voimakkaammin kuin monen muun suomalaisen aikalaistaiteilijan kokemuspiiriä. Hän itse osallistui keväällä 1918 aseellisesti Suomen vapaussotaan–kansalaissotaan.<sup>122</sup> Tuolloisen yhteiskunnallisen tilanteen ja henkisen ilmapiirin analyysi koskee oleellisessa mielessä Klamin omia sitoumuksia ja identifikaatiota.

Suomalaisen 1800-luvun lopun kansallisen kulttuurin näkökulmasta voidaan pitkälle puhua sisäisestä yhteenkuuluvuudesta. Jos ymmärretään Simmelin tapaan valtiollisen lujuuden voiman tulevan julki tiiviisti sulkevan rajaviivan ilmentämässä ”sosiologisessa keskihakuisuudessa”, henkilöiden pohjimmitaan sielullisessa koherenssissa, Klamin nuoruuden ja nuoren aikuisuuden suomalaista yhteiskuntaa ja hänen omaa ympäristöään koskevat tulkinnat ovat välttämättä paljolti negatiivisia. Kun Pietari muuttui vuonna 1917 keisarikaupungista vallankumouksen keskuukseksi, oli Suomessakin käsillä uudenlainen tilanne. Viimeistään silloin, kun bolševikkivallankumous alkuvuodesta 1918 levisi Suomeen, ei ollut enää mahdollista mieltää virallisesti voimassa olevaa rajaviivaa sulkevana ja yhtenäisten katsomusten rajana. Sen aiemmin kokoama yhteiskunnallisen yhteenkuuluvuuden muotoava voima ja siitä kumpuava välttämättömyys olivat kadonneet. Raja ammotti maanmiesten välissä kaikkialla, kun vastakkaiset maailmankatsomukset ja etunäkökohdat ottivat toisistaan mittaa aseellisesti eri puolilla molempia maita. Pietarin-yhteyden katkeaminen merkitsi kaakkoissuomalaisessa orientoitumisessa hyvin suur-

---

120 Haminan kaupungin ympäristössä ja siis Virolahden lähellä oli useita aatelis- ja porvariskartanoita, joiden elämäntyylin kuului musisointi, mihin tarkoitukseen nuotteja tuotiin mm. Pietarista. Vallankumouksen puhjetessa valtioneuvos Max von Döring (s. 1861), pietarilaiseen perheeseen adoptoitu Brakilan kartanon isäntä, toimi keisarinna Alexandran sihteerinä. Summan kartanon isäntänä oli ollut Pietarissa Suomen passitoimiston johtajana toiminut valtiosihteeri Theodor Bruun (1821–1888). Bruun-suvusta ks. Engman 2004, 165. Filosofian maisteri, rehtori Martti Korhonen on selvittänyt Haminan seudun kartanokulttuuria Pietarin-kontakteineen. Alueen historiallista musiikin harrastusta on rekonstruoinut työryhmä, jonka jäseniä ovat hänen lisäkseen mm. oboisti Jouko Teikari ja laulaja Kai Huopainen. Yksi hankkeen tuloksista oli Haminan raatihuoneessa helmikuussa 2000 järjestetty dramatisoitu konsertti, jossa kuultiin alueen kartanoiden nuottikirjastoista löytyneitä sävellyksiä ja katkelmia niiden kirjekokoelmista (Tyrväinen 2000c). Brakilan kartanon palossa vuonna 2008 tuhoutuneen nuottikirjaston ehti luetteloida huilisti, MuT Pekka Lappalainen.

121 Keisariperheen oleskeluista Virolahden saaristossa ks. esim. Favorin 1992 ja Tuomi-Nikula 2002.

122 Klamin nuoruuden sotakokemuksia on selvittänyt varsinkin filosofian maisteri Marjo Valkonen, laajimmin teoksessa Aho & Valkonen 2000, 43–49. Ks. myös Valkonen 2003, 31–32, Turtola 2003, 56–59 sekä tämän tutkimuksen luku 2.2. Nuori Uuno Klami ja kansallinen kulttuuri.

ta muutosta. Virolahden alueen aiemmalle elinvoimaiselle vauraudelle se oli isku. Paikallinen perämies huudahti Uno Klammin sukulaiselle itsenäisyyden alkuvuosina: ”Sen jälkeen kun tsaari kuoli, mitään hyvää ei ole enää Virolahdella ollut!”<sup>123</sup> Merkittävääkin tyytymistä liian kapeaan näkökulmaan, jos Klammin asemaa suhteessa vuosien 1918 ja 1919 tapahtumiin tarkasteltaisiin yksinkertaisesti akselilla kansallinen kulttuuri – venäläinen kulttuuri – tai akselilla kansallinen kulttuuri – työväenluokan internationaali.

Neuvosto-Venäjä päätyi punaisten voittoon, mutta itsenäisessä Suomessa voitokkaat valkoiset saivat sanella ehdot rauhan astuttua voimaan. Vapaussotaa–kansalaissotaa ja entisen emämaan yhteiskuntajärjestyksen muutosta seurannut kommunismin pelko loi voimakkaan jännitteen suomalaiseen maailmansotien väliseen kulttuuriin, jonka entistä tiukempien kansallisten rajojen piirissä Klami onnistui menestyksellisesti orientoitumaan. Kansallisten arvojen ja erikoislaadun merkitystä korostettiin. Yhteiskuntajärjestys oli 1918 säilytetty saksalaisten tuella, ja Saksan-sidettä vaalittiin jatkossa niin valtakunnanpolitiikan kuin kulttuurielämänsäkin alueella.<sup>124</sup> Asetuttuaan ulkomaisten opintojensa jälkeen asumaan Suomen pääkaupunkiin Helsinkiin Klami eli lähellä maan henkisen elämän keskuksia, joskin hän säilytti läheisen siteen synnyinseutuunsa elämänsä loppuun saakka. Hänen kotimaisen ammattiuransa käynnistyessä voitokas valkoinen Suomi puolusti yhteiskunnallista asemaansa laillisuuden rajoihin törmäillen.

Simmel kirjoittaa:

– – käsitämme aina yhteisöllisen ryhmän jossain mielessä täyttämän tilan ykseydeksi, joka ilmaisee ja kantaa kyseisen ryhmän ykseyttä samalla kun ryhmä kantaa mainittua [tilan] ykseyttä. – – Raja ei ole tilatosiasia, jolla on sosiologisia vaikutuksia, vaan tilassa muodon saava sosiologinen tosiasia. – – rajaksi kutsumamme tilamuodostelma on sosiologinen funktio. – – tämä linja – – tulee eläväksi energiaksi, joka tunkee mo-

123 Perämies Einar Malmi Paula Malmille, jonka isä ja äiti olivat molemmat Uno Klammin serkkuja. Malmi 2004. Professori Tapio Hämyksen kuvaus 1918 tapahtuneen itärajan sulkeutumisen ja Pietarin-kaupan loppumisen seurauksista Pietarin vaikutuspiirin väestölle ja Suomelle ei ole vähemmän dramaattinen: ”Seurauksena oli alueen talouden katastrofi; Kannaksen asukkailta loppuivat rahatulot ja elintarvikkeistakin oli pula koko raja-alueen väestön keskuudessa. Elintarvikepulaa pahensivat suuret pakolaisvirrat Inkeristä ja Aunuksen ja Vienan *Karjalasta*. Kannaksella moni talollinen joutui myymään tilansa. Venäjälle ja etenkin Pietariin suuntautuneiden elinkeinojen loppuessa lähes kokonaan Venäjän-kaupan osuus laski nopeasti Suomen ulkomaankaupassa; se oli vuonna 1919 enää 0.2 %, kun se ennen ensimmäistä maailmansotaa oli ollut yli 28 %. Hämynen 1997, 232.

124 Saksan osallistuttua ratkaisuntekijänä Suomen vapaussotaan–kansalaissotaan Helsingin kaupunginorkesteri järjesti 20. ja 25.4. 1918 ”uskollisuudenvalakonsertit” (Huldigungskonzert), joiden ohjelmassa oli suomalaista ja saksalaista ohjelmistoa, mm. Sibeliuksen *Marsch der finnländischen Jäger* ja Wagnerin *Huldigungsmarsch*. Ks. Ringbom 1932, 113.

lempien alueiden elementtejä toisiaan vasten päästämättä niitä ulos niiden ykseydestä ja puskee molempien väliin ikään kuin molempiin suuntiin työntöjä säteilevänä fyysisenä mahtina.<sup>125</sup>

Tuollainen raja merkitsee Simmelin mukaan sekä puolustusta että hyökkäystä. On kysymys näiden elementtien välinpitämättömyytilasta, jännitystilasta, jossa molemmat ominaisuudet lepäävät piilevinä ja joka voi purkautua tai olla purkautumatta.<sup>126</sup>

Monivaiheisen, antidemokraattisia ja ulkoparlamentaarisia äärimmäisyyskeinojakin sisältäneen kehityksen jälkeen Suomen kansakunta osoitti todellisen yhteenkuuluvuuden tunteensa puolustaessaan rajojaan neuvosto-armeijaa vastaan talvisodassa 1939–1940.<sup>127</sup> Jatkosodan 1941–1944 kuluessa se pyrki jopa laajentamaan niitä. Kun Suomi talvisodassa ja lopullisesti jatkosodan päätösratkaisussa menetti Neuvostoliitolle alueitaan, ajankohtaisessa kansainvälisessä mielessä mahdollisimman ankara poliittinen raja repäisi kahtia Klamin synnyin- ja kesänviettoseudun Virolahden.

## 2.2. Nuori Uno Klami ja kansallinen kulttuuri

Kansallinen kulttuuri ymmärretään tässä ranskalaisen historioitsijan ja germanistin, Michel Espagnen määritelmän mukaisesti tietyn yhteiskunnallisen ryhmän jäsenten väliseksi kokonaiskommunikaatiojärjestelmäksi. Se pitää sisällään myös kielen ja tuotantotavat. Kansallisen kielen rajaamaa viestintäaluetta luonnehtii sen taipumus järjestää tiedon kohteet sen omalla sisäisellä systemaattisuudella varustetun koodin mukaisesti. Kansallinen kulttuuri olettaa tietyn yhtenäisyyden ryhmän elämän konkreettisempien perusosien (esimerkiksi ravintoon tai pukeutumiseen liittyvien) ja sublimoiduimpien muotojen (esteettisten valintojen, filosofisen ja kirjallisen tuotannon) välille. Juuri abstraktimpien muotojen osana on määrittää kansallisen kulttuurin erikois-

---

125 ”– immer fassen wir den Raum, den eine gesellschaftliche Gruppe in irgend einem Sinne erfüllt, als eine Einheit auf, die die Einheit jener Gruppe ebenso ausdrückt und trägt, wie sie von ihr getragen wird. – Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt. – die Raumgestaltung, die wir Grenze nennen, [ist] eine soziologische Funktion – –, – diese Linie – – wird – – zu einer lebendigen Energie, die jene aneinanderdrängt und sie nicht aus ihrer Einheit herausläßt und sich wie eine physische Gewalt, die nach beiden Seiten hin Repulsionen ausstrahlt, zwischen beide schiebt.” Simmel 1995a, 138, 141.

126 Idem, s. 139.

127 Klinge (1997a, 237) huomauttaa, että lähinnä svekomaanisessa leirissä oli vuodesta 1899 alkaen luovuttu kansan yhtenäisyyttä korostavasta ihannekuvasta. Kehitys vahvisti tätä pyrkimystä vuosista 1904–1905 ensimmäiseen maailmansotaan ja sen jälkeiseen aikaan. ”Vasta 1920-luvulla ja sitten Talvisodassa syntyi uudelleen positiivinen agraarisävyinen kuva yhtenäisestä kansasta.”



laatu. Niillä on selväpiirteinen merkkifunktio. Kaikki kansakunnat projisoivat kulttuurista erilaisen, kirjailijoidensa ja historioitsijoidensa ehdottaman määritelmän. Siksi sen erittelemisen esteettisen, tieteellisen ja historiallisen alueen osalta on otollista. Kuten Espagne tähdentää, tällaisella ideologisella rakennelmalla saattaa olla vain ohimenevä arvo.<sup>128</sup>

Kansallishengen idean vakiinnuttaminen oli Suomessa 1800-luvulla menestyksestä. Kansallisen kulttuurin rakentajat olivat autonomian aikana tyypillisimmin suomen kielen idealistisista syistä omaksuneita syntyperäisiä ruotsin kielen puhujia. Heillä oli Suomen kansaan laajalti idealisoiva asenne. Runebergiläis-topeliaaninen näkemys yhtenäisestä, kahta kieltä puhuvasta kansasta teki aikaa myöten tilaa J.V. Snellmanin ”yksi kieli – yksi mieli” -doktriinille. Kuitenkin sivistyneistön piiristä tavataan vuosisadan lopulta alkaen myös luopumista yhtenäisyyttä korostavasta ihannekuvasta, joskin suomenkieliselä ja vanhojen liberaalien taholla ylläpidettiin edelleen käsitystä yhdestä Suomen kansasta. Klammin lapsuuden ja nuoren aikuisuuden ajan kotimaassa ei vallinnut mikään kansaa kokoava ”sielullinen koherenssi”. Kielikysymys oli epäsovun yksi keskeinen peruste ja ilmenemismuoto. Vaikka keisarillinen hallinto oli suosinut autonomian ajan alusta saakka suomen kielen viljelyä, suomi oli ollut silloin vielä hallintokieleksi liian kehittymätöntä ja harvojen hallitsemaa. Näin ruotsi säilytti pitkään asemansa hallinto- ja sivistyskielenä. Keisarillisen hallinnon tähdentämä venäjän kielen opiskelun tavoite ei saanut suuriruhtinaskunnassa koskaan menestyksellistä ratkaisua. Nuoren Klammin kotimaan sivistyneistöä repivät edelleen katkera taistelu suomen- ja ruotsinkielisen väestöosan välillä sekä kysymys suomalaisilta edellytetystä lojaalisuudesta Venäjää kohtaan. Vuosina 1905–1906 koettujen yhteiskunnallisten levottomuuksien jälkeen niin svekomania kuin sosialismikin saivat aiempaa selvemmän muodon protesti-identiteetteinä. Ylä- ja keskiluokkainen ruotsalainen puolue hylkäsi vähitellen runebergiläis-topeliaanisen näkemyksen yhtenäisestä, vaikka kaksikielisestä Suomen kansasta samalla kun se tavoitteli ruotsinkielisen maanviljelijäväestön kannatusta. Suomalaisia ominaisuuksia kuvattiin svekomaanien piirissä mielellään negatiivisiksi kansainvälisesti menestyksekkäisiin rotu- ja kansateorioihin tukeutuen. Rotuajattelu sai vuoden 1910 jälkeen kasvaneessa sukupolvessa pohjaa sekä ruotsinkielisen akateemisen nuorison viikinki- ja germanismi-ideologiassa että suomalaisella taholla *Kalevala*- ja Karjala-innostuksessa. Kansakäsityksen kokema muutos ilmenee myös siinä, että Aleksis Kiven ennen liian raakana pidetty romaani *Seitsemän veljestä* sai suomalaisuuden kuvauksena tuolla kymmenluvulla ”kanonisoidun” aseman Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* ja Topeliuksen

<sup>128</sup> Espagne 1999, 18–19, 29.

*Maamme kirjan* rinnalla.<sup>129</sup> Aleksis Kiveä luettiin myös Helsingissä 1920-luvulla kokoontuneessa, leikkilisesti ”maanantaiseuraksi” kutsutussa Klamien ja muiden pääkaupungin virolahtelaisten nuorten piirissä, johon Uno Klamiin kuului.<sup>130</sup>

Kansallisen aseman rakentaminen tapahtui osana valtakunnanrajat ylittävää vuorovaikutusta. Suomen oikeuksiin ja koskemattomuuteen liittyvää keskustelua eivät käyneet ainoastaan suomalainen ja venäläinen osapuoli, sillä Suomen aseman tunnustaminen edellytti kansainvälisen yhteisön hyväksyntää. Ranska – 1890-luvulta alkaen Venäjän liittolaismaa – ja sen pääkaupunki, kansainvälisen politiikan voimakeskus Pariisi olivat suomalaisenkin poliittisen propagandan etuoikeutettua maaperää. Juuri kosmopoliittisella ja politisoituneella pariisilaisella kulttuurinäyttämöllä suomalainen propagandatoiminta oli erityisen vilkasta.<sup>131</sup> Pariisin maailmannäyttelyn 1900 yhteydessä järjestetyt suomalaiset konsertit ja niiden tiedotus panostivat epähistorialliseen Suomi-kuvaan, jota *Kalevala*, suomen kieli ja suomalainen alkuperämyytti sävyttivät.<sup>132</sup> Vuonna 1911, niin sanotun toisen sortokauden aikana Ranskassa ranskankielisenä julkaistusta kirjoituksesta, jonka aiheena on Helsingin musiikkielämä, tulee ilmi toisenlainen painotus: historiallinen näkökulma, kieliriita ja Ruotsin ja Pietarin merkitys suomalaisten keskenään kilpailevina henkisinä keskuksina. Kirjoittaja oli ruotsinkielisen suomalaislehden *Tidning för Musikin* toimittaja Gösta Wahlström.

HELSINGFORS. – Sikäli kuin halutaan katsoa, ettei suomalainen musiikki ole vielä paljon mitään, pitäisi tunnustaa, että musiikkielämä on pääkaupungissamme (140.000 asukasta) suhteellisesti ajatellen varsin aktiivista. Totta puhuen Venäjän meidän suhteemme harjoittama ankara politiikka on säveltaiteellemme kohtalokasta ja on joidenkin vuosien ajan tehnyt sille suurta vääryyttä.

Suomella on ennen muuta suuri määrä taiteilijoita, joita kutsuisin matkailijoiksi, koska he ovat jatkuvasti kiertueella. Kuuluisimmat emigroituvat helposti, heidän nimensä ovat teille tuttuja. Mainitsen esimerkiksi: Nti Aino Ackté, Irma Tervani, Jaernerfelt, Mally Burjam, Jenny Spennert jne. – – Näitä voimia ei ole koottu yhteen, eikä Suomella ole edes pysyvää oopperaa. Syy tähän on osoitettavissa meillä vallitsevasta ja meitä jakavasta kielellisestä kaksinaisuudesta. Vauraiden luokkien kieli on ruotsi. Mutta vihasta ruotsalaista ainesta kohtaan Senaatti (joka koostuu venäläisistä upseereista ja vanhasuomalaisen puolueen jäsenistä) ja virkamiehet yleisesti ottaen ovat sitoneet itsensä suomen kieleen. Siitä seuraa, että ruotsalainen ryhmittymä olisi vailla virallista luonnetta ja suomalainen ryhmittymä ilman yleisöä. Edellisen Suomen Senaatin anteliaisuuteen perustuen suunniteltu ja taattu ooppera on myös jyrkästi kiel-

129 Klinge 1997, 40–42, 66–69, 72, 86–87, Klinge 1997a, 237, 241–243.

130 Aho & Valkonen 2000, 79.

131 Pariisissa ilmestynyt, pienten kansojen kysymyksiä esillä pitänyt aikakauslehti *L'Européen* perustettiin suomalaisin varoin. Klinge 1997, 399.

132 Tämän Suomi-kuvan lähtökohdista ks. esim. Klinge 1997a, 176–178.

täytynyt esittämästä ruotsalaisia oopperoita. Se esittää ainoastaan vierasmaalaisia ja suomalaisia teoksia.<sup>133</sup>

Myös Suomen valtiollisen itsenäisyyden alkuvuosina ja juuri Klammin Pariisin-oleskelun aikana marraskuussa 1924 ranskalaisessa *La vie des peuples* -aikakauslehdessä ilmestyneestä kirjoituksesta tulee esiin kansalliseen eheyteen sisältyneitä jännitteitä. Venäjää koskevia mielipiteitä leimasi tähän aikaan jo laajalti kommunismin pelko. Artikkelin ”Le mouvement littéraire en Finlande” (Kirjallinen liike Suomessa) kirjoittaja oli Helsingin yliopiston ruotsalaisen kirjallisuuden historian dosentiksi vähän myöhemmin nimitetty Henrik Hildén.

Suomen kansa käsittää kaksi kansallisuutta. Kolmen miljoonan suomalaisen keskuudessa elää 350.000 ruotsalaista; kummallakin kansallisuudella on oma kielensä. Täten suomalainen kirjallisuus esittäytyy kahdesta näkökulmasta käsin: suomalaisesta, ruotsalaisesta.

Läheiset, yli kuudensadan vuoden ajan jatkuneet suhteet sivistykseltään korkeampaan Ruotsiin suosivat ensin ruotsinkielisen kirjallisuutemme kehitystä. Se oli 1800-luvun alkupuolesta alkaen kykenevä itsenäisen runouden välityksellä kuvastamaan sitä kaunista isänmaallista liekkiä, jonka poliittiset tapahtumat aiheuttivat: katkera ero Ruotsista, venäläisen valloittajan tukahduttava ylivalta, vapauden kasvu Euroopassa.<sup>134</sup>

133 ”HELSINGFORS. – Si l’on veut bien considérer que la musique finlandaise est encore bien peu de chose, on devra reconnaître que la vie des concerts est toute proportion gardée assez active dans notre capitale (140.000 hab.). A vrai dire la politique violente pratiquée par la Russie à notre égard est fatale à l’art musical, et lui a fait grand tort depuis quelques années. La Finlande possède surtout un grand nombre d’artistes que j’appellerai voyageurs, parce qu’ils sont sans cesse en tournée. Les plus célèbres émigrent facilement, et leurs noms vous sont connus. Je citerai par exemple : Mlle Aino Ackté, Irma Tervani, Jaernefelt, Mally Burjam, Jenny Spennert etc – Toutes ces forces musicales ne sont pas groupées, et Helsingfors n’a même pas d’opéra permanent. La raison doit en être attribuée à la dualité des langues qui règne chez nous et nous divise. La langue des classes aisées est le suédois. Mais le Sénat (composé d’officiers russes et de membres du parti des vieux finnois) et d’une façon générale les fonctionnaires sont attachés au finlandais, par haine de l’élément suédois. Il en résulte qu’un groupement musical suédois serait sans caractère officiel, et un groupement finlandais sans public. Aussi l’opéra construit et assuré par la générosité du précédent Sénat finlandais a-t-il formellement refusé de jouer des pièces suédoises. Il ne donne que des œuvres étrangers ou des œuvres finlandaises.” Whalstroem, Gosta [Gösta Wahlström] 1911, 89–90. Kotimainen Ooppera perustettiin vuonna 1911.

134 ”Le peuple finlandais comprend deux nationalités. Auprès de 3 millions de Finnois vivent 350.000 Suédois ; chaque nationalité possède sa langue. La littérature finlandaise se présente ainsi sous un double aspect : finnois, suédois. Nos relations intimes poursuivies durant plus de six siècles (1157–1809) avec la Suède supérieure en civilization, favorisent d’abord le développement de notre littérature de langue suédoise. Celle-ci, dès la première moitié du XIXe siècle, est capable de refléter en une poésie autonome la belle flamme patriotique qu’attirent les événements politiques, l’amère séparation d’avec la Suède, la domination étouffante du conquérant russe, l’expansion de la liberté en Europe.” Artikkelin oli

Kun Uno Klamia koskevat tiedot osoittavat hänen suhtautuneen venäläiseen luovaan säveltaiteeseen kiinnostuneesti näihin aikoihin ja jo aiemminkin,<sup>135</sup> on perusteltua pohtia, saattoiko asenne – tai ennakoasenteen puute – olla hänen lapsuudenaikaisten kokemustensa ja virolahtelaisen paikallidentiteettinsä perua. Kuten todettiin, Vanha Suomi, Klamin synnyinseutu, oli historiallisista ja alueellisista syistä kääntynyt voimakkaammin Venäjän kuin Ruotsin suuntaan. Se oli kansallisen kulttuurin alueellisena maa-peränä muuhun Suomeen nähden erikoislaatuinen. Sillä oli suomenkielisenä viestintäalueena oma menneisyytensä.

Vanhan Suomen alueen kulttuurista erikoislaatua luovat monet suomalaisittain erikoislaatuiset muistot,<sup>136</sup> jotka liittävät Klamin lapsuuden ympäristön keisarilliseen Venäjään ja sen pääkaupunkiin Pietariin. Hänen synnyinseudullaan oli 1800-luvulla elänyt ja eli edelleenkin pietarilaisia kartanonomistajia.<sup>137</sup> Myös Unon lapsuudessa kerrottiin todennäköisesti tarinoita 1800-luvun lopulla alkaneista<sup>138</sup> ja ensimmäiseen maailmansotaan saakka jatkuneista keisarillisten merellisistä kesävierailuista Virolahdelle. Paikkakuntalaiset saivat Venäjän keisarillisen perheen kesäisten vierailujen yhteydessä esimerkiksi laivueen balalaikkaorkesterin tai sen soittokunnan elävöittämissä juhlissa joskus vapaasti lähestyä korkeita vieraita. Virolah-

---

ruotsin kielestä ranskantanut L. Maury. Hildén 1924, 520.

135 Ks. luku 8. Klami ja venäläiset säveltäjät Pariisissa.

136 Stuart Hall (2005b, 47, 52) toteaa, että kansallisen kulttuurin tuottamat merkitykset sisältyvät tarinoihin, joita kansakunnasta kerrotaan, muistoista, jotka yhdistävät nykypäivän kansakunnan menneisyyteen, ja kuvista, joita siitä konstruoidaan. Hän kiteyttää Ernest Renanin kuuluisaan esseeseen ”Qu’est-ce qu’une nation” viitaten, että ”kuvitteellisen yhteisön” muodostavat muistot menneisyydestä, halu elää yhdessä ja perinteen vaaliminen.

137 Virolahtelaisella Harjun kartanolla, jossa Uno Klami sai lapsena kosketuksen taidemusiikkiin, on taustansa alueen aikanaan Pietari-keskeisessä sosiaalishistoriassa. Ranskalais-syntyinen Jean August Prevôt de Lumian, Venäjän keisarinna Katariina II:n Ruotsia vastaan käymissä sodissa kunnostautunut eversti, sai vuonna 1794 vastaanottaa lahjoitusmaatilan muodossa 300 sielua ja mm. tulevan Harjun kartanon alueen kiitokseksi näistä ansioistaan. Uusklassinen päärakennus rakennettiin 1816. Sitä isännöivät 1853–1868 Venäjän keisarillisen perheen yhden maatilan aiempi hoitaja Woldemar Baeckman ja hänen puolisonsa, Anton Rubinsteinin piano-opetusta nauttinut ja itävaltalais-venäläiseen sukuun kuulunut Marie von Etter, suomalaisen säveltäjän ja musiikkiarvostelijan Otto Ehrströmin isovanhemmat. Vuonna 1884 Harju siirtyi Suomen valtion omistukseen, ja siitä tehtiin maatalousoppilaitos. Jonasson, A. Kivialho & K. Kivialho (toim.) 1932, Kaukiainen 1970, 512–514, Favorin 1989, 9, 12, 16, Favorin 1992, 59–61 ja Ehrström 1945, 523, 527.

138 Virolahden saaristossa vieraili Venäjän hallitsijoista jo Aleksanteri III, jolle paikkakuntalaiset virittivät innostuneita hurraa-huutoja ainakin kesäkuussa 1891. Nikolai II:n laivueen vierailut olivat 1906–1914 jokavuotisia. Keisari mm. vastaanotti aluksellaan korkea-arvoisia vieraita, kuten 1909 Saksan keisari Wilhelm II:n ja 1912 Ruotsin kuningas Kustaa V:n. Favorin, op. cit., 244–251.

den sekakuoro sai jopa tervehtiä keisari Nikolai II:ta hänen nimipäivänsä aattona.<sup>139</sup> Kauppakontaktit Pietarin kanssa olivat virolahtelaisille elintärkeitä, ja kauppamiehet, joiden joukossa oli Uunon sukulaisia, kertoilivat kodeissa varmasti sukupolvien ajan kokemuksistaan keisarikaupungissa.<sup>140</sup> Näin virolahtelaisten kansalliseen yhteenkuuluvuuden tunteeseen sekoittui Pietari-keskeinen maailmankuva ja kosmopoliittisen identiteetin rakennusaineita – heistä monen tapauksessa kansanomaisen, enemmän tai vähemmän tiedostetun identiteetin, joka ilmeni ennemminkin tekemisen kuin julistamisen muodossa.<sup>141</sup> Pietari ei toisaalta ollut kosmopoliittisten merenkävijöiden ainoa eikä kaukaisin kauppasatama. Uno Klammin sukulaisen Erik Klammin, merikapteenin ja valtiopäiväedustajan, Egyptistä Suomeen 1859 kirjoittama kirje antaa kuvan heidän avarista näköaloistaan:

Täällä näyttää olevan joksikin viehättävä maa erittäinkin hedelmöidensä rikkaudella. Luonnon sulaisuus näyttää ulkopuolelta katsoin sotivan Arapialaisten rumuuden kanssa. Omituisesti ovat ne kuitenkin rakkaammat ystävät keskenänsä. Sillä se ei ole mikään muu kuin luonnon ylenpalttinen rikkaus mikä pitää nämä Arapialaiset niin tyytyväisinä nykyisessä rumuudessaan mitä nähdään tämän näin kuuluisan Aleksandrian kaduillakin. Melkein yhtä huutavina ja alastomina kuin Arapit, purikat ja muutkin järjettömät eläimet kävelevät täällä heidän taluttajansa ja ajajansa, samoin kuin heidän kaunopuolisensakin ynnä lapsinensa. Kasvot toki ovat vaimoilla peitettyt.<sup>142</sup>

Vanha Suomi ja Viipuri vaikuttivat autonomian alkuaikana merkittävästi Suomi-käsityksen syntyymiseen.<sup>143</sup> Katariina Suuren aikana Vanhaksi Suomek-

139 Ibid.

140 Olisi outoa, mikäli Uno Klami ei olisi kuullut puhuttavan suomalais-venäläisistä kohtaamisista. Engmanin mukaan 1800-luvun puolivälissä Pietarin vaikutusalueella lähes joka kylällä oli vuosittain yhteys suurkaupunkiin kaupan, purjehduksen, rahdin tai työmatkojen muodossa. Pietari oli alueen metropoli, ja sieltä käsin levisi tietoja kaupungin olosuhteista, työtilanteesta ja suhdanteista. Engman kirjoittaa: ”Ne vaikutteet, jotka levisivät Suomeen Pietarista olivat muuten harvoin ’venäläisiä’ missään etnisessä mielessä, vaan suurkaupunkikulttuurin ilmentymiä.” Engman 2004, 85, 88.

141 Vrt. Sheldon Pollock siteerattuna Remaud’n 2012, 155–156 mukaan: ”[It is] to think about cosmopolitanism and vernacularism as action rather than idea, as something people do rather than something they declare, as practice rather than proposition (least of all, philosophical proposition). This enables us to see that some people in the past have been able to be cosmopolitan or vernacular without directly professing either, perhaps even while finding it impossible rationally to justify either. By contrast, the attempt to vindicate cosmopolitanism or vernacularism – the production of the very discourse on the universal or the particular – seems to entail an objectification and abstraction, and their associated political practices, that have made the cosmopolitan so often take on the character of domination and the vernacular, that of inevitability.”

142 Malmi, Yrjö 1968, 88. Aleksandriaan ankkuroiduttuaan Erik Klami tutustui myös Kairoon ja pyramideihin.

143 Klinge (1997, 37) kirjoittaa: ”Luterilainen papisto oli siellä [Vanhassa Suomessa] val-

si sittemmin kutsutun alueen hallintokieleksi oli tullut entisen ruotsin kielen sijasta paljolti saksa, ja Ruotsin-yhteyden katkaisemiseksi opinnot Turun yliopistossa oli kielletty.<sup>144</sup> Alueen suurimmassa kaupungissa, kosmopoliittisessa Viipurissa, puhuttiin nyt saksaa, suomea, venäjää ja jossain määrin ruotsia. Suomen kielen historiallinen asema oli Vanhassa Suomessa erikoislaatuinen: se oli vahvempi kuin muualla Suomessa eikä 1900-luvun alussa enää yhtä jyrkässä oppositiossa ruotsin kieleen nähden. Virolahden alueella 1860–1890-luvulla koettu suomenmielinen innostus ja yhteiskunnallinen aktiivisuus,<sup>145</sup> jonka johtomiehiin Erik Klami kuului, johti suomenkielisen väestön olojen kohen-  
tumiseen ja sitä myötä kansallisen innostuksen haalistumiseen. Väestön suomalainen identiteetti oli vahva. Virolahden henkinen ilmapiiri ei ollut Klamin lapsuuden ja nuoruuden aikana suomen ja ruotsin kielen kilpailuasetelman ja suomen kielen ideologisen latautuneisuuden värittämää samassa mielessä kuin Uudessa Suomessa. J.V. Snellmanin satavuotisjuhlapäivänä 12.5. 1906 vain muutama virolahtelainen muutti nimensä suomenkieliseksi.<sup>146</sup>

Uuno Klami itse sai jo Virolahden kansakoulun oppilaana osansa kansallista kasvatuksesta, jonka kaksi päämäärää olivat jäsenyyden valmistaminen poliittisessa kansakunnassa ja kutsu identifioitua kansalliseen kulttuuriin.<sup>147</sup> Tiivis kontakti Harjun maatalousoppilaitoksen karjatalouskoulun johtajan, Huugo Niinivaaran sivistyneeseen ja musiikkia harrastavaan perheeseen<sup>148</sup>

---

mistanut maaperää sellaiselle lojaalisuudelle, johon sisältyi uskollisuus Keisarille, luterilaisuus ja seudun suomenkielisen väestön huomioon ottaminen ja joka nyt osoittautui erittäin tarpeelliseksi.”

144 Kaukiainen 1970, 511. Kieltoa ei viety täydellisesti käytäntöön.

145 Viipuriin lähinnä muualta saapuneet opettajat ja virkamiehet havahtuivat 1830- ja 1840-luvulla huomaamaan suomenkielisen rahvaan huonot olosuhteet. Kaupungissa syntyi suomalaisuusliike, joka tavoitteli pääväestön kielelle virallista asemaa. Aihetta koskevaan keskusteluun ottivat mm. Viipurin suomalaisen kirjallisuusseuran julkaisemassa *Otawa*-lehdessä osaa virolahtelaisetkin aktiivit. ”— meidän on hieman häpeä istua kädet ristissä, meidän, jotka muutoin olemme aina olleet ensimmäisinä, kun jonkun yhteisen hyvän edestä tahi eteen on jotain koetettu toimeen saada”, virolahtelainen nimimerkki F.F. kirjoitti 1881 Otawassa surusta sen johdosta, ettei pitäjässä kerätty varoja suomalaisen teatterin hyväksi. Favorin 1992, 38.

146 Mt. 34– 38.

147 Vrt. Hall 2005b, 52.

148 Harjun maatalousoppilaitoksen karjatalouskoulun johtajan, agronomi Huugo Niinivaaran musiikkia harrastavassa perheessä Uuno Klami sai lapsena osallistua yhteismusiisointiin ja improvisoida pianolla. Samalla hänelle ehkä aukesi näkymiä nuorsuomalaiseen aatemaailmaan. Uuno Klamin ensi kosketus taidemusiikkiin on toistaiseksi ollut hämälän peitossa. Hämeenlinnassa 1869 syntyneen Huugo Niinivaaran (vuoteen 1906 Lindberg, k. 1964) puolison Elsan (s. Siljander) isä oli Eino ja Kasimir Leinon serkku. Kasimir Leino oli Niinivaarojen tyttären, myöhemmän rehtori Kaarina Leschin kummi. Perhe asettui vuotta ennen Harjun aikaa Haminaan 1912. Sen musiikinrakkaudesta ker-  
too, että Hellas-pianon hankintaan sijoitettiin perheenpään kokonaisen vuoden palkka, 1500 mk. H. Niinivaaran väitöskirja 1921 käsitteli Ayrshire-karjan sukututkimusta. Nii-

houkutteli sekin todennäköisesti häntä osalliseksi siihen kuvitteelliseen yhteisöön, jona kansallinen identiteetti voidaan kuvata.<sup>149</sup> Enempää kansallisen kulttuurin pääarkkitehtien kuin heidän vaalimansa idealisoidun kansakuvankaan tunnusmerkit eivät päde Uuno Klammin omaan perheeseen. Kauppia- ja merenkävijäperhe ei kuulunut sivistyneistöön, mutta oli valistunut ja harrasti lukemista.<sup>150</sup> Perheen musiikillisen profiilin kannalta Klamien suhteuttaminen suomalaisen kansallisen kulttuurin kuvaan on erityisen vaikeaa. Suvussa oli useita Virolahden alueella tunnettuja kansanpelimanneja ja hääsoittajia,

---

nivaara oli innokas harrastajaviulisti ja hänen puolisonsa etevä pianisti, joka myös soitti selloa ja osallistui sellistinä Lahden kaupunginorkesterin työskentelyyn. Heidän lapsistaan Saara, 16-vuotiaana kuollut lahjakas muusikko, toimi Lahden kaupunginorkesterin konserttimestarina, Rauha oli hyvä pianisti, ja Kauko soitti alttoviulua, jonka hänen isänsä oli kontrabasson ohella tuonut Saksan-matkalta. Sisarukset kävivät Virolahdelta käsin koulua Lahdessa. Kotonaan harmonia soittaneelle Uunolle oli Harjussa mieluisinta pianolla improvisointi, mutta hän osallistui myös musisointiin perheyhtyeen pianistina. Tästä aiheutui kilpailua Rauhan kanssa, mutta Uuno ei kiinnostunut H. Niinivaaran ehdotuksesta vaihtaa piano viuluun. Rauha opiskeli myöhemmin laulua Matti Lehtisen johdolla. Professori Kauko Niinivaaran muistikuvan mukaan Harjun yhtye soitti paljon suomalaista musiikkia, kuten Merikantoa ja Sibeliusta, sekä jousikvartettikokoonpanossa mm. Mozartin *Eine kleine Nachtmusik*. Tämän "Harjun soittokunnan" kanssa Klami toisinaan esiintyi myös Harjun juhlissa, "joita tultiin Virojoelta saakka ihmettelemään". Niinivaaroilla luettiin musiikkia koskevaa kirjallisuutta, ja perheelle tilattiin suomenkielisiä musiikkilehtiä, mutta Klammin kiinnostuksesta niihin ei ole säilynyt tietoa. Radio hankittiin 1928 tai 1929. Niinivaara 1998. Ks. myös Talvi 1979.

Kaarina Lesch luovutti Samuli Sipilälle, äitinsä oppilaalle, kokoelman pienyhtyeiden nuottimateriaalia viulu–piano-duolle, jousikvartetille, pianotriolle sekä kahdelle viululle ja pianolle. Kolmessa nuotissa on Hugo Niinivaaran nimikirjoitus (teoksissa G. Bragan *La Serenata Der Engel Lied* viululle ja pianolle, Adolf Huberin *Schüler-Konzertino* op. 11 kahdelle viululle ja pianolle sekä Franz von Suppén *Boccaccio-Marsch* samalle kokoonpanolle). Kokoelma on kokonaan tai osittain peräisin Harjun kartanosta, joten mainitut sävellykset antavat kuvan siellä soitetusta varsin tavanomaisesta, paljolti sovitetusta kotimusiikkiohjelmistosta. Tunnetuimpia sävellyksiä kokoelmassa ovat Tšaikovskin *Andante cantabile* op. 11, Schubertin Scherzo *Rosamundesta*, Gounod'n *Méditation (Ave Maria)* ja Mendelssohn-Bartholdyn *Hochzeitsmarsch aus Sommernachtstraum*. Suomalaista musiikkia kokoelmassa edustaa vain Otto Kotilaisen 1923 painettu *Notturmo* pianolle, viululle ja sellolle. Mukana on ranskalaisen Salabert-kustantamon 1925 julkaisema Avenir H. Monfredin *Berceuse slave* pianotriolle. Kun Kauko Niinivaaran mukaan hänen isänsä lähetti Klamille Pariisiin rahaa, jotta tämä olisi tuonut sieltä nuotteja Harjuun, kyseessä on todennäköisesti Klammin hankinta.

149 Tässä ks. Hall 2005b, 47.

150 Valistuneisuudesta kertoo käytännöllisellä tavalla, että Uuno Klammin molempien vanhempien, Anton ja Amalia Klammin jäämistöön kuuluneiden kirjojen arvo arvioitiin perunkirjoituksessa 50 markaksi. Niiden rahallista arvoa voidaan verrata Anton Klamilta jälkeenjääneen pienen purjeveneeseen, joka oli 40 markkaa. Mikkelin maakunta-arkisto. Kymen tuomiokunta. Virolahden ja Miehikkälän käräjäkunnat. Perunkirjoituskirjat 1903–1906, Anton Klammin perukirja. Perunkirjoituskirjat 1914–1916, Amalia Klammin perukirja. Paula Malmin, Uuno Klammin sukulaisen mukaan "Amalia luki mieluummin kuin siivosi". Malmi, Paula 1996.

joihin Uunon isä Antonkin lukeutui.<sup>151</sup> Toisaalta Klamit olivat hankkineet Viron-kauppamatkoiltaan suomalaisittain harvinaisia soittimia, sitroja, joita monet suvun edustajat soittivat.<sup>152</sup> Anton Klamin jäämistöön sisältyi viulun lisäksi urkuharmoni, ja hänen puolisonsa Amalia oli kuollessaan viulun, kitaran ja pianon omistaja.<sup>153</sup> Päättellen Antonille kuuluneesta, Pietarissa painetusta saksan- ja venäjänkielisestä sitrakoulusta perheen soittoharrastuksessa oli korkeakulttuurisen musiikinharjoituksen piirteitä.<sup>154</sup> Tällaisessa kontekstissa on voinut kypsyä se itsetietoinen suomalaisen kansallisromantiikan identiteettisymbolien naurunalaiseksi saattaminen, joka kuultiin Uno Klamin tunnetussa sutkauksessa, ettei hän ollut koskaan ollut ”virsujen ja kanteleitten kannalla”.<sup>155</sup>

On aihetta kysyä, millaisesta sitoutumisesta Klamin nuoruuden sotaretket kertovat. Filosofian maisteri Marjo Valkonen on omaksunut sen Rafael Kontulan 1968 julkaiseman, suhteellisen kevyesti perustellun päätelmän, että Klamia innosti sodankäyntiin isänmaallisuus ja heimoaate.<sup>156</sup> Valkonen kirjoittaa tulevan säveltäjän osallistumisesta kansalaissotaan–vapausotaan ja sitten Viron vapausotaan ja Aunuksen retkeen:

Myös Uno oli isänmaallinen ja innostunut itsenäisyydestä. Venäläinen sotaväki oli saatava pois maasta ja olot vakiinnutetuksi. – – Tutut Karpoffin (myöhemmin Kare) veljekset Haminasta olivat saaneet nuoren musiikinopiskelijan kiinnostumaan heimoaatteesta ja Virosta. Heimorakkaus liittyi luontevasti isänmaanrakkauteen. Suomi oli saatu vapautetuksi venäläisistä, nyt oli veljeskansojen vuoro.<sup>157</sup>

Klamin sotakokemuksista niin ikään kirjoittanut professori Martti Turtola omaksuu Valkosen mainitut päätelmät ja korostaa sitoutumisen aatteellista puolta.<sup>158</sup> Voidaan pohtia, ovatko Kontulan lausunnonantajien mielikuvat riippumattomia maailmansotien välisen ajan suomalaisen aateilmaston kokemista muutoksista. Miten eheän maailmankatsomuksen Uno Klami oli ehtinyt muodostaa? Ei ole selvää, että hän ajatteli keväällä 1918 osallistuvansa nimenomaan Suomen ja suomalaisten vapausotaan, jonka toisena osapuolena ”Venäjä” oli. Vielä vähemmän selvää on, että hän käsitti taistelevansa aatteellisin perustein sen kansallisen kulttuuriohjelman puolesta, joka tuli maailmansotien välisessä Suomessa julkisen arvostuksen kohteeksi. Mitkään

151 Kontula 1968, 132.

152 Paula Malmi 2006.

153 Virolahden ja Miehikkälän kärkejäkunnat. Perunkirjoituskirjat 1903–1906, Anton Klamin perukirja. Perunkirjoituskirjat 1914–1916, Amalia Klamin perukirja.

154 Uno Klamin paperit Astrid Klamin jäämistössä.

155 Kauko 1961, 8.

156 Vrt. Kontula 1968, 133.

157 Aho & Valkonen 2000, 43, 46.

158 Turtola 2003, 56–59.



tiedot eivät osoita, että yksinäisen, ennen täysi-ikäisyyttä orvoksi jääneen ja edelleen vain 17-vuotiaan Klamin sitoutumisessa oli kysymys suomalaisen kansallisen projektin vakaumuksellisesta puolustamisesta tai ohjelmallisesta Venäjän-vastaisuudesta. Kun Suomessa vuonna 1917 riideltiin siitä, kuka oli keisarin vallan perijä ja punakapina levisi Virolahdellekin, paikkakunnan väestö oli yksin omaa turvallisuuttaan ajatellen pakotettu valitsemaan puolensa. Uuno Klamin asemaan vaikutti, että kapinallisten kaunaisuus kohdistui omistavaan luokkaan, myös kauppiasiin, joita hänen läheiseen sukupiiriinsä kuului.<sup>159</sup> Tuollaisessa yhteydessä Uuno Klami löysi paikkansa sen valkoisen Suomen aseellisenä puolustajana, joka irrottautui Venäjästä ja bolševikeista Saksan tukemana. Klamin sitoutuminen sai valkoisten riveissä sodan alettua todennäköisesti uusia ideologisia vivahteita, mutta on ainakin otettava huomioon mahdollisuus, että häntä ohjasi myös pettymys elämään, juurettomuus ja halu kuulua joukkoon.<sup>160</sup> Kun hän alkuvuodesta 1919 osallistui vapaussotaan Virossa, hän liikkui siellä maaperällä, joka oli Klamien merenkävijä- ja kauppiassuvulle siinä kuin monille muillekin virolahtelaisille ”omaa” ja tuttua aluetta. Sieltä palattuaan hän liittyi vielä epärealistisin tarkoituksiperin tehtyyn ja surkeasti epäonnistuneeseen Karjalan komitean Aunuksen retkeen, jonka tarkoituksena ei ollut vähempi kuin alueen suomalaissukuisen väestön vapauttaminen bolševikkien vallasta.<sup>161</sup>

Kulttuurisiin ryhmiin kuuluu paitsi ”samastujia” myös ”näennäisiä samastujia, epävarmoja samastujia, entisiä samastujia, ei-samastujia, monisamastujia ja anti-samastujia”, on Steven Lukes huomauttanut.<sup>162</sup> Mitä tulee Uuno Klamiin, hänen todellisia henkilökohtaisia motiivejaan ei ehkä voida koskaan tarkoin selvittää.

159 Teoksessaan *Virolahden historia* II Matti Favorin (Mt. 279) kirjoittaa kansalaissodan-vapaussodan alkamisesta Suomessa: ”Sotaa ei aloitettu, vaan siihen ajaututtiin.” Juho ja Abel Klamin kauppa Virolahdella oli välienselvittelyn näyttämönä jo syksyn 1917 suurlakon aikana ja sen jälkeen. Sodan puhjetessa Klami eli Virolahdella sukulaisperheen taloudessa, ja hänen opintonsa Helsingin musiikkiopistossa olivat keskeytyksissä. Monien sukulaistensa tavoin hän oli rekisteröitynyt suojeluskunnan jäseneksi. Kevät-talvella 1918 punaiset hallitsivat Viipurin seutua ja Kymenlaaksoa. Valkoiseen armeijaan oli liittynyt (epävarman tiedon mukaan) 47 virolahtelaista. Muut punaisia pelänneet valkoiset pakenivat ennen taistelujen alkua saaristoon, niin myös Uuno Klami sukulaisineen. Hän osallistui valkokaartilaisena ainakin Ahvenkoskella huhtikuun 1918 lopussa Kullan kartanon taisteluun, johon saksalaiset joukot liittyivät. Aho & Valkonen 2000, 44–45, Favorin, mt. 279–283.

160 Myös Valkonen (Aho & Valkonen 2000, 46) tuo esiin tämän näkökohdan kirjoittaessaan Klamin osallistumisesta Viron vapaussotaan: ”Heimoaatteen lisäksi saattoi sotainnossa olla mukana nuoruuden seikkailunhalua ja tarvetta paeta henkilökohtaisia vaikeuksia.”

161 Ks. Kontula 1968, 133–134, Aho & Valkonen 2000, 46–48, Turtola 2003, 57–58. Aunuksen retkestä ks. Vahtola 1997.

162 Tässä siteerattuna Remaud’n 2012, 161 mukaan.

1920-luvun lopussa Uno Klami näki Suomen kansallisen kulttuurin itselleen vieraana monoliittina. Sen kertoo hänen kirjoituksensa vuodelta 1957.

Kun olin päättänyt opintoni koti- ja ulkomailla tunsin tuskin muuta kuin rajoitettua mielenkiintoa kaikkeen siihen mitä kutsutaan kansalliseksi musiikiksi. Se oli ajan henki, joka leijui myös meidän maamme yllä. Huomioni ja harrastusteni kohteena olivat melkein yksinomaan sen aikuiset eurooppalaiset musiikilliset suuntaukset ja tyylivirtaukset. Sen seikan voi helposti havaita niinä aikoina syntyneissä sävellyksissäni. Sen sijaan vanhempi ja määräävässä asemassa oleva yleinen musiikkimaku, muutamia harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta oli sen aikaisessa Suomessa kansallisen ja romanttisen hengen läpilyömiä.<sup>163</sup>

Onkin huomionarvoista, että pian Klamin kuvaaman ajankohdan jälkeen alkoi hänen suuri menestyksensä Suomen musiikkielämässä. Maailmansotien välisenä aikana hänen kokemuksensa asemastaan ja taiteilijan tehtävästään muuttuvassa Suomessa väistämättä muuttui. On aihetta esimerkiksi kysyä, mukauttiko Klami menestyäkseen taidettaan suomalaisten odotusten suuntaisesti ja oliko määräävässä asemassa ollut suomalainen musiikkimaku avoimempaa kuin hän oli luullut.

Kirjallisuudentutkija Päivi Lappalainen huomauttaa tulenkantajien piiristä, joka on kiinnostava rinnastuskohde niin jazzista kuin espanjalaisesta ja itämaisestakin innoituksesta ammentaneelle *Karjalaisen rapsodian* ja *Kalevala-sarjan* säveltäjälle: ”Ajatuksen vapauden nimissä pyrittiin torjumaan tiukka klikkiytyminen, sillä pohjalla oli näkemys kansalaissodan jakaman kansakunnan yhdistämisestä.”<sup>164</sup> Lappalainen määrittelee tulenkantajien pyrkimysten ”heterogeenisyyden” modernistiseksi piirteeksi<sup>165</sup> ja kirjoittaa:

Modernismissa turvauduttiin vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen ja sitä tukevan kulttuurin vastustuksessa yksinkertaisempiin taidemuotoihin, joko primitiiviseen ja eksoottiseen tai oman kulttuurin kansanomaisiin aineksiin. Nämä molemmat piirteet on löydettävissä tulenkantajilta, joskin jakaantuneena.<sup>166</sup>

Modernismin kysymykseen palataan luvussa 3. ”Identiteetti ja modernismi”. Tulenkantajien mielenkiinnon kohteiden yhtymäkohtia Klamin taiteen kanssa tarkastellaan tutkimuksen kolmannessa osassa.

163 Klami 1973, 44–46.

164 Lappalainen kirjoittaa: ”Tulenkantajat eivät välttämättä halunneet kokonaan kieltää kansallista perintöä, mutta milloin traditio koettiin kuristavana ja holhoavana, se haluttiin torjua: oli päästävä väljemmille vesille.” Lappalainen, Päivi 1990, 87.

165 Ibid., s. 81–84.

166 Ibid., s. 85.

### 2.3. Kansallisten kulttuurien eriytyminen, kulttuurisiirtymät ja musiikki

Se kansallinen kulttuuri, joka sääteli institutionaalisesti ja materiaalisesti Uuno Klamin ammatillisen toiminnan ehtoja, kiinnittyi muihin kansallisiin kulttuureihin monin pitkäaikaisin vuorovaikutussitein. Useimmat näistä kulttuureista olivat kehittäneet kansallista erikoislaatuaan lähtökohdasta, joka oli merkinnyt valistuksen ajan Ranskan universalistisen kulttuurikäsitteksen kiistämistä. Kansallisten kulttuurien kulttuurista valtaa käytettiin niiden omista keskuksista käsin,<sup>167</sup> mutta länsimaiseen ajattelutapaan kuuluvat myös karismaattiset kansainväliset keskuksat, joista käsin totuuksia levitetään periferioihin. On huomautettu, että periferioiden äänet päätyvät näin tosiasiaassa omaksumaan keskuksen kielen, joka on vallan kieltä.<sup>168</sup> Leipzig oli suomalaiselle kulttuurille 1850-luvulta alkaen tärkeä musiikkia koskevan ajattelun ja kielenkäytön muokkaaja. Sitä seurasivat toiset saksalaisen kieli-alueen merkittävät keskuksat, varsinkin Berliini ja Wien. Pariisin vuosisadan viimeisten vuosikymmenten kuluessa kasvaneeseen kansainväliseen kulttuuriseen painoarvoon ei suomalaisessa musiikintutkimuksessa ole vielä kiinnitetty riittävästi huomiota.<sup>169</sup> Ranskalla oli Suomea enemmän voimaa ja vaikutusvaltaa eri kansallisuuksille vastaanottavan kulttuurinäyttämön rakentamiseksi ja maan rajojen ulkopuolelle ulottuvien arvoarvostelmien vakiinnuttamiseksi. Taiteen kosmopoliittisena keskuksena ja kansallisen kansainvälisenä kaukupohjana Pariisi oli 1800-luvulla tunnustuksen antaja vailla vertaa. Taidemaalari Albert Edelfeltin Pariisissa vuonna 1886 äidilleen kirjoittama kirje kertoo metropolin ajankohtaisista arvostuksista sekä niiden tuottamasta, valtakuntien ja taiteenalojen rajojen ylittämiseen tarvitusta voimasta: ”Kun meillä [suomalaisilla] onneksemme on sellaisia kansansävelmiä kuin ’Voi äitini parka ja raukka’, ja sellaisia esimerkkejä kuin Svendsen ja Grieg, niin mikään ei voi estää meitä saamasta korkeimman tason sävellyksiä. Ajatelkaa Saksaa ja Ranskaa, joilla ei ole enää mitään alkuperäistä kansanmusiikkia.”<sup>170</sup>

Kun Eero Tarasti on otsikon ”Postkolonialismin teoriaa” alla esittänyt Euroopan jakautuvan sisäisesti ”kolonialisoijiin ja kolonialisoituihin”, hän ei ole viitannut ensisijaisesti Ranskan kansainväliseen asemaan. ”Kolonialisoidussa tilassa” esiintyvän nationalismin hän on kuvannut vastareaktioksi dominoi-

167 Espagne 1999, 18.

168 Tässä ks. Samson 2008, 19 ja Samson, *Rewriting Nineteenth-Century Music History*, s. 7 (Emmanuel Levinasiin viitaten).

169 1800-luvun Pariisin vetovoimasta kulttuurikaupunkina ks. Charle 1998, 21–48.

170 Kortelainen 2001, 574. Kansansävelmä *Oi äiti parka ja raukka* tunnetaan myös nimellä *Orjaksi syntynyt*. Tämän sävelmän menestyksestä Suomessa ja Pariisissa ks. Tyrväinen 2010a, 405–406. Griegin ja Svendsenin suosiosta Ranskassa ks. Tyrväinen 2003b ja 2003c.

valle, kolonialisoivalle kulttuurille ja sen tähden positiiviseksi voimaksi. Hän on samalla kantanut huolta siitä, että imperialististen, ideologisesti alistavien diskursiivisten käytäntöjen seurauksena nationalismi määrittäessään itsensä kansalliseksi rajaa itsensä ”postkoloniaalissa tilassa” välttämättä ”ulkopuoliseksi ’kolmanneksi maailmaksi’ eikä autenttiseksi ensimmäiseksi maailmaksi”. On totta, että Tarasti tähdentää postkolonialistisen musiikkitieteen selvittävän erityisesti ”saksalaisen musiikin kanonisoitua positiota läntisen musiikin historiassa”. Voidaan siitä huolimatta kysyä, kertooko Edelfeltin kirje äidilleen suomalaisen taiteen kolonialisatiiokehityksestä, kolonialisoidusta mielikuvituksesta – kolonialisoidun maan edustajien vetäytymisestä toiseuteen ja taiteen reservaatin alueelle, ”jossa heidän eksoottista kvaliteettiaan voidaan ihastella”.<sup>171</sup> Tarastin teesi on ideologinen, ja ideologisin perustein voitaisiin vastaavasti kysyä, eikö Ranskan mielenkiintoa eri maiden kansallisiin ja kansanomaisiin musiikki-ilmauksiin voitaisi pitää itsessään arvokkaana. Tämän tutkimuksen kannalta oleellista kuitenkin on, ettei ole aina yhtä helppoa kuin Edelfelt-esimerkin tapauksessa erottaa niitä ideologisia tarkoituseriä, joita kulttuurisiirtymien toteuttajat yhdistivät yhden kulttuurialueen piiristä toiseen siirtyvään kulttuuriobjektiin.

Historian, kirjallisuuden ja kuvataiteen tutkimuksessa on jo tuotu esiin, kuinka voimakkaasti Ranska ruokki 1800-luvun loppupuolella suomalaisten taiteilijoiden kääntymistä kohti oman maan kansallisen identiteetin kysymyksiä. Tätä suomalais-ranskalaista kohtaamista ei voida pelkistää ideologiseksi, vaan sillä oli myös kansainvälisesti ajankohtainen esteettinen kantovoimansa. Riitta Konttinen huomauttaa: ”Kun [1800-] yhdeksänkymmentäluvun alkupuolella viitattiin maalaustaiteen ’suomalaiseen tyyliin’, tarkoitettiin (paradoksaalista kyllä) lähinnä ranskalaiseen naturalistiseen taiteeseen perustuvaa maalaustapaa, josta puhuttiin ’realismina’.”<sup>172</sup> Matti Klinge kirjoittaa:

Sillä, että käsitys Suomesta ja suomalaisista syntyi suuressa määrin juuri Pariisissa oleskelevien taiteilijoiden välittämänä, on tärkeä merkitys. Suomi maisemana ja Suomen kansa muotoutuivat Ranskasta saatujen ratkaisevien impulssien vaikutuksen alaisina ja yhteistuumin nuorten ruotsalaisten taiteilijoiden kanssa, jotka yhdistivät taiteessaan vastaavalla tavalla Ranskasta saatuja vaikutelmia, näkemyksiä ja tekniikkaa kotimaisiin aiheisiin. Siten näyttää Ranskan taiteessa esiintyneellä talonpoikaisihannoinnilla – Millet ja hänen epigoninsa Bastien-Lepage – olleen ratkaiseva vaikutus sekä suomalaisen Edelfeltin että ruotsalaisen Zornin kansankuvauksiin, ja samoin vaikuttivat ranskalaiset tendenssit osittain A. Strindbergin (*Bland franska bönder*, 1889), osittain Juhani Ahon kirjalliseen tuotantoon.<sup>173</sup>

171 Vrt. Tarasti 1998, 143–144, 149.

172 Konttinen 2001, 293.

173 Klinge 1997b, 82.

Myöskään suhtautuminen kansanmusiikkiperinteeseen ei Ranskassa ollut tyypillisesti alentuvaa vaan hyvin yleisesti monien muiden maiden eläviä perinteitä ihailevaa, jopa kateellista, mihin Edelfeltin edellä lainattu huomautuskin viittaa. Siellä elinvoimaisen kansanmusiikin merkitys näyttäytyi 1800-luvulla ensin varsinkin sen kyvyssä uudistaa kulttuuria ja luovaa säveltaidetta. Vuosisadan lopun nationalistisen ilmapiirin voimistuessa maan oma kansanmusiikki oli korkeakulttuurisempien identiteettisymbolien, esimerkiksi romantiikkaa edeltävien ”klassisten” musiikki-ilmausten ohella jo laajalti hyväksytty identiteettisymboliksi. Ranskalaisten eri maiden kansan- ja kansallista musiikkia kohtaan tuntemassa kiinnostuksessa, joka siis oli elävää ja aitoa vaikkei aina perustunut yhteisiin ideologisiin ja esteettisiin perusteisiin muiden kansallisten kulttuurien kanssa, vaikuttivat esimerkiksi rotujattelu, ensyklopedinen perinne ja antropologian harrastus.<sup>174</sup>

Kansallisuusajattelu kuuluu eurooppalaisen kulttuurin yhteiseen alueeseen. Kysymys, kuinka nationalismin eurooppalainen eriytymiskehitys eri tavoilla tapahtui, kuitenkin asettaa tutkimukselle metodisia haasteita. Niihin on paneutunut Kristina Ranki teoksessaan *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914* seuraamalla diskursiivisten keinojen eriytymistä Suomessa maan Ranska-suhteen näkökulmasta. Hän on tässä työssään selvittänyt, miten Suomen kansallinen identiteettikulttuuri rakensi itseään suuntaamalla intensiivisen katseen kohti Ranskaa. Rankin mukaan Ranska toimi Suomelle keskeisenä peilinä, vertauskohteena ja mallina ’kotimaan’ käsitteen tullessa 1800-luvun lopulla tärkeäksi ja käsitteen ’ulkomaa’ vahvistuessa.<sup>175</sup> Ranskan ja Suomen rinnastuksissa oli tavallista painottaa edellisen yliver-

174 Vrt. Cheyronnaud 1993, 56–61. Tällaisten asenteiden kannalta ehkä kuvaavasti *La Revue musicale* julkaisi vuonna 1905, neljä päivää ennen Sibeliuksen *Tuonelan joutsen* esitystä Camille Chevillardin johtamassa Lamoureux-orkesterin konsertissa, Jules Combarieun (Combarieu 1905) kirjoituksen ”Le chant magique, employé pour écarter la souffrance ou attirer un bien” (Maaginen laulu käytettynä kärsimyksen poistamiseen tai hyödyn saavuttamiseen). Lehtikirjoitus käsitteli suomalaista maagista laulua sellaisena kuin se on kuvattu *Kalevalassa*. Ks. myös luku 2.4.2. ”Kansanlaulu ja nationalismi Suomessa ja Ranskassa”.

175 Ks. erityisesti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun frankofilian osalta Ranki 2007, 240–249. Ranki kirjoittaa *Päivälehd*en piiristä otsikon ”Ulkomaa on Pariisi” alla: ”Kun Päivälehden palstoilla käsitellään kansallisia asioita, löytyy tärkein kahtiajako yleensä sanaparista kotimaa-ulkomaa. ’Ulkomaan’ tuominen mukaan jokapäiväiseen keskusteluun auttoi kontrastoimaan isänmaan asemaa maantieteellisesti, poliittisesti sekä kulttuurisesti. 1800-luvun loppua leimasi kansallisen identiteetin ja ulkomaisen mielenkiinnon välinen jännitys. Kuten muuallakin, kehittyi suomalainen itseymmärrys ei ainoastaan erilaisuutena ulkomaata vastaan, vaan myös ulkomaan ihannonnin avulla. – – Sanomalehden jokapäiväiset osastot ’Ulkomailta’ ja ’Venäjältä’ viestittivät molemmat tärkeitä oman maan rajojen ulkopuolella tapahtuvia asioita. – – Tarkemmassa tarkastelussa käy ilmi, että Päivälehden keskeiset hahmot ammensivat ulkomaan tuntemuksensa juuri Pariisista.” Ranki 2007, 240–241.

taista sivistystä ja sen kulttuurin vanhaa ikää. Erityisesti nuorsuomalaiseen maailmankatsomukseen kuului avoin suhtautuminen Ranskaan ja ulkomaan mallin jäljittelemineen monessa suhteessa. Siinä missä vanhasuomalaisille oli tyypillistä rakentaa suomalaista itsetuntoa antiteettisesti, eksklusiivisesti, nuorsuomalaiset katsoivat kriittisyydestään huolimatta Ranskan olojen tuntemisen mieluummin tukevan Suomen kasvamista sivistysvaltioksi kuin estävän sen erityispiirteiden vaalimista.<sup>176</sup> Suomessa ei ollut yhtä yhtenäistä näkemystä Ranskasta.

Kansallisten kulttuurien eriytymiskehitykseen sisältyi itsessään kulttuurien välisten ristiriitojen siemen. Tämä ilmenee myös suomalaisesta 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suhtautumisesta Ranskaan. Suomessa oli Rankin mukaan tyypillistä myös Suomen kohottaminen Ranskan kustannuksella. Silloin lähtökohtana oli suomalainen oletus Ranskan täydellisyydestä ja tietoinen pyrkimys tuon ylivoimaiselta näyttävän kuvan murentamiseen. Voitiin esimerkiksi arvioida ranskalaisen ihmisen tyypillisesti ilman näennäistä päämäärää muuttumistaan muuttuvan, kun saman näkemyksen mukaan suomalainen ”kehittyi” ja ”kohottui” kohti kansallisen kukoistuksen tilaa. Tällaisen päättelyn perusteena oli ajatus, että Ranska oli jo saavuttanut kulttuurisen huippunsa. Ranskalaista hienoutta saatettiin meillä pitää haurautena ja ahdasrajaisuutena, kun oman maan kirjallisuuden nähtiin pyrkivän syvyyteen tai korkeuteen. Ranska esitettiin suomalaisille suorastaan varoittavana esimerkkinä. Sen sensualismia pidettiin suomalaisille haitallisena; 1900-luvun vaihteen ja sitä edeltävän ajan dekadenssiin liittyi ajatus Ranskasta synnin pesänä. Suomessa vakiintunutta – joskin myös stereotyyppisiin kansainvälisiin Ranskaa koskeviin mielikuviin liittyvää – oli käsitys ranskalaisten pinnallisuudesta, muodollisuudesta ja ailahtelevaisuudesta.<sup>177</sup> Suomalainen patriottinen frankofilia tavoitteli kuitenkin uutta näkökulmaa. Yleismaailmallisesti ihailtua Ranskaa kritisoiitiin, mutta tuntematonta Ranskaa esiteltiin ja puolustettiin.<sup>178</sup>

Michel Espagnen teoksessaan *Transferts culturels franco-allemands* (Ranskalais-saksalaiset kulttuurisiirtymät) esittämät teoreettiset huomiot ovat tässä hyödyllisiä siitakin huolimatta, että suomalainen ja ranskalainen kulttuuri ovat kansainväliseltä painoarvoltaan epätasa-arvoisempia kuin saksalainen ja ranskalainen. Ranskalais-saksalaisiin kulttuurisuhteisiin perehtyneen Espagnen mielestä kulttuurienväliset yhteydet on tutkimuksessa paljolti sivuutettu siksi, että tarkasteluissa on kunnioitettu kohtuuttomasti toisiaan lähenevien keskustusten integriteettiä ja identiteettiä – siis kulttuurien erilai-

176 Mt. 56, 59, 61, 65–67, 69, 71.

177 Tämä oli Rankin (Mt. 56) mukaan J.V. Lehtosen tulkinta vuonna 1910.

178 Mt. 56, 65.

suutta.<sup>179</sup> Hän arvostelee myös kulttuurienvälisiä suhteita koskevan tutkimuksen nojaamista vaikutuksen käsitteeseen, tämän käsitteen alaisuudessa kun vuorovaikutuksen on hänen mukaansa esitetty tapahtuvan tilassa, joka on keinotekoisien homogeeninen ja kirjallinen.<sup>180</sup> Huomiot pätevät taidemusiikin tutkimukseen,<sup>181</sup> joskin taidemusiikin tarkasteluissa myös sellaisiin asioihin kuin taiteilijan ammattitaitoon ja yksilölliseen panokseen, musiikilliseen edistykseen ja tyyliuuntauksiin kiinnitetty huomio on usein jättänyt varjoonsa tosiasian, että eri maiden kulttuuriperinnöt ovat sekoituksia. Espagne viittaa saksalais-ranskalaisia kulttuurikontakteja kartoittavassa teoksessaan viimeksi mainittuun ilmiöön käsitteellä kulttuurien unohdettu 'yhteinen jalusta'.<sup>182</sup> Hänen kulttuurisiirtymien tutkimuksensa tähtää juuri kulttuurien unohdetun yhteisen jalustan tuntemukseen. Näin Espagne muotoilee kulttuurienvälisten ilmiöiden tutkimukseen arvostavan näkökulman, mutta nojaa siitä huolimatta kansallisen kulttuurin käsitteeseen kehittäessään teoreettisesti mahdollisuutta puhua kulttuurienvälisestä vuorovaikutuksesta. Hän kirjoittaa: "Jotta voitaisiin puhua siirrosta kahden kulttuurialueen välillä, näiden alueiden pitää määritellä itsensä jos ei orgaanisiksi niin ainakin vahvan identiteettitunteen omaaviksi kokonaisuuksiksi."<sup>183</sup> Tällaisin perustein ja edellytyksin voidaan kulttuurisiirtymien yhteydessä puhua importaatien ja eksportaatien mekanismeista.

Kulttuurisiirtymien tutkimus selvittää muun muassa kulttuuriobjektien, kuten teoksen tai tavan kansallisesta kulttuurista toiseen siirtyessä kokemaa metamorfoosia.<sup>184</sup> Espagne korostaa tällaisen haltuunoton semanttista laatua; se muuttaa järjestelmästä toiseen siirtyvää objektia syvästi. Näin hän tähdentää importoitavan kansallisen kulttuurin kielen ja diskurssin merkitystä yhteisten kokemusten järjestäjänä. Yllä olevat Konttisen ja Klingenin esimer-

179 Espagne 1999, 4.

180 Mt. 32.

181 Suomessa kontekstualisoimista taidemusiikin tutkimuksessa käsittelevässä artikkelissaan Mikko Heiniö (1992, 46–47) halusi erottaa toisistaan taidemusiikin 'kontekstuaaliset' ja 'tekstuaaliset vaikutteet' – Klammin *Merikuvien* osaa '3 Bf' koskien eksplisiittisesti myös tekstuaalisen 'vaikutuksen'. "[Länsimaisen taidemusiikin osalta] on täysin perustettua nähdä sävelteokset kommentoivassa suhteessa toisiinsa ja suorastaan välttämättömyydestä suhteuttaa kukin teos aikakautensa muihin teoksiin", Heiniö kirjoitti. Esimerkkinä sellaisesta teoskaanonin merkitystä painottavasta musiikillisen vaikutuksen tutkimisen menetelmästä, jollainen Klammin asemoitumisesta ja taiteellisesta erikoislaadusta jotain oleellista kertoakseen olisi liian kirjallinen ja loisi keinotekoisien homogeenisen asetelman, voidaan mainita Kevin Korsynin (1991) intertekstuaalinen analyysi Chopinin vaikutuksesta Brahmsiin. Mainitussa yhteydessä, parinkymmentä vuotta sitten, Heiniö ilmaisee tällaisen vähätteli vaikutuksen toteen näyttämiseen liittyviä tutkimuksellisia haasteita. Vrt. '3 Bf:n' osalta tämän tutkimuksen luku 13.3.3. Espanjalainen innoitus, viite 1259.

182 Espagne (jalusta: ranskaksi 'socle') op. cit., 4.

183 Mt. 17.

184 Mt. 20–22.

kit valaisevat omalla tavallaan sitä Espanjen kulttuurisiirtymien teorian perustavaa ajatusta, että ”kun vieras [étranger] referenssi on – integroitu osaksi vastaanottavan kontekstin keskustelua, se autonomisoituu suhteessa lähteeseensä, jolloin sitä määräävät ainoastaan käynnissä olevan keskustelun päähenkilöiden kannat” (Mt. 23). Uudessa kontekstissa kulttuurisiirtymä aiheuttaa hermeneuttisen ongelman (s. 20), mutta hermeneuttinen prosessi ei aina merkitse vieraan objektin ensimmäistä haltuunottoa. Kulttuurialueelle tuotu objekti on usein jo otettu vastaan osittaisessa muodossa. Silloin se on jo antanut tulkinnalle sytykkeitä [amorce]. Uusi haltuunotto asettuu edeltävien haltuunottojen päälle, ja siihen liittyy aiempien tulkintojen uusi tulkitseminen, eräänlainen uudelleen aktuaalistaminen (s. 21). Espagne korostaa, että objektin tulkinta sen uudessa kontekstissa on yhtä arvokas kuin lähtökontekstissakin tehty (s. 17, 19–20, 22, 29). Saksalainen ja ranskalainen – tai suomalainen – paradigma määrittävät merkitysalueita, mutta nämä eivät ole suljettuja järjestelmiä. Yhteiset kulttuurielementit helpottavat siirtymien tahtumista ja toimivat eräänlaisina siltoina (s. 21–22).

Espagne asettuu näistä lähtökohdista vastustamaan historiantutkimuksen komparativistisia, vertailuun nojaavia menettelytapoja. Hän esittää teoriasensa myös seuraavien teesien muodossa:

Komparatismi olettaa kulttuurialueiden olevan suljettuja antaakseen sitten itselleen mahdollisuuden sivuuttaa niiden spesifiys ja päätyä tarkastelemaan abstrakteja kategorioita.<sup>185</sup>

Komparatismi rinnastaa synkronisia konstellaatioita ottamatta riittävästi huomioon niiden kosketusten kronologiaa.<sup>186</sup>

Komparatismi asettaa vastakkain yhteiskuntaryhmiä sen sijaan että korostaisi akkulturaation mekanismeja.<sup>187</sup>

Vertailut kohdistuvat varsinkin alueisiin. Monissa tapauksissa eurooppalaisten alueiden välisten objektiivisten suhteiden havainnoinnilla voisi olla niiden yhteiskunnallisten ja kulttuuristen rakenteiden kannalta suurempi selitysarvo.<sup>188</sup>

---

185 Le comparatisme présuppose des aires culturelles closes pour se donner les possibilités d'en dépasser ultérieurement les spécificités à des catégories abstraites. Mt. 36.

186 Le comparatisme met en parallèle des constellations synchroniques sans prendre suffisamment en ligne de compte la succession chronologique de leurs interférences. Mt. 37.

187 Le comparatisme oppose des groupes sociaux au lieu de mettre l'accent sur les mécanismes d'acculturation. Mt. 39.

188 Les comparaisons portent notamment sur des territoires. Dans de nombreux cas l'observation des relations objectives entre des espaces européens pourrait avoir une valeur explicative plus grande quant à leur structure sociale et culturelle. Mt. 41.



Vertailut kohdistuvat objekteihin, joiden oletetaan ilmentävän identiteettiä. Näin havainnoitsijan huomio käännetään pois vieraasta tekijästä varsinaisen kansallisen muistin yhteiskunnallisessa rakenteessa.<sup>189</sup>

Vertailut korostavat eroja mieluummin kuin tarkastelevat yhtymäkohtia. Siksi aiempien limittymisten pohjalta rakentunut eriytymisprosessi itsessään jää kätkeytyksi.<sup>190</sup>

Ranskalais-saksalaista aluetta koskeva yhteiskunta- ja humanististen tieteiden historia kohtaa pakostakin erilaisia keskustelun esteitä, kun se asettaa etualalle vertailutermit sen sijaan että toisi esiin näiden termien väliset yhteydet ja niiden epämääräisyyden.<sup>191</sup>

Vertailut toimivat aina kansallisesta näkökulmasta käsin. Vertailujen lisääminen ei voi olla vahvistamatta kansakunnan ideaa. Historioitsijan tehtävään pitäisi mieluummin kuulua erilaisten kansakuntaideoiden rakentumisprosesseihin sisältyvien poikkeavien momenttien erittely.<sup>192</sup>

Joskus komparatistimin käsitteen piiriin sisällytetään tutkimuksellisia pyrkimyksiä, joilla ei ole mitään tekemistä vertailujen kanssa ja jotka paremminkin vastaavat kulttuurisiirtymää.<sup>193</sup>

### **Taulukko 1. Komparatistimin tuolla puolen. Michel Espagnen (1999, 35–49) teesit.**

Tässä ei ole mahdollista eikä tarpeellistakaan syventyä siihen vertailevia tutkimusmenetelmiä koskevaan ja monia kiistakysymyksiä sisältävään keskusteluun, jota humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä keskustelussa on viime vuosikymmenten aikana käyty.<sup>194</sup> Espagnen teorian varsinaisena sovellusalueena eivät teoksessa *Transferts culturels franco-allemands* ole taideteokset, eikä sen ole tarkoitus selittää esimerkiksi taiteen subjektiivisuuden ilmiötä.

189 Les comparaisons portent sur des objets censés exprimer une identité. De ce fait l'attention de l'observateur est détournée d'une part étrangère dans la structure sociale de la mémoire nationale proprement dite. Mt. 42.

190 Les comparaisons mettent d'abord l'accent sur des différences avant d'envisager des points de convergence. Le processus de la différenciation même, sur l'arrière-plan d'imbrications préexistantes, s'en trouve occulté. Mt. 43.

191 L'histoire des sciences sociales et humaines dans l'espace franco-allemand ne peut que constater des formes d'incommunicabilité lorsqu'elle met au premier plan les termes d'une comparaison et non l'interrelation entre ces termes et leur évanescence. Mt. 45.

192 Les comparaisons s'opèrent toujours d'un point de vue national. La multiplication des comparaisons ne peut que conforter le concept de nation. La tâche de l'historien devrait plutôt consister à analyser les moments étrangers dans le processus de constitution des différents concepts de la nation. Mt. 46.

193 La notion de comparatisme embrasse parfois des tendances de la recherche qui n'ont rien à voir des comparaisons et correspondent plutôt à un transfert culturel. Mt. 47.

194 Tähän keskusteluun ovat osallistuneet esimerkiksi Christophe Charle ja Olivier Remaud.

Se näyttää sen sijaan hedelmälliseltä, kun päämääränä on eritellä taidemuusiikin tyylinmuodostuksen ja vaikutteiden omaksumisen kysymyksiä. Siten voidaan myös yhden kansallisen kulttuurin piiristä toiseen siirtyvä sävellys, sävellystyylit tai esimerkiksi soitinuskene ymmärtää kulttuuriobjektiksi hänen tarkoittamassaan mielessä.<sup>195</sup>

Ranskassa oleskelleiden suomalaisten säveltäjien tuotannossa on kuvataiteen tapauksiin rinnastettavia esimerkkejä kansallisten aihepiirien tutkimisesta ilmeisesti Ranskasta omaksutuin tyylillis-teknisin keinoin. Tällaisia säveltäjiä voidaan kuvata Espanjan käsitteillä kulttuurisiirtymän välineiksi (*véhicule du transfert culturel*, Mt. 25). Vincent d'Indyn oppilaan Marcel Labeyn johdolla Pariisissa 1909–1910 opiskellut Toivo Kuula sai uuden Pariisin-matkan aikana alkuvuodesta 1913 valmiiksi *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2, jonka on katsottu ilmentävän suomalaisittain varhaista tutustumista Debussyn tuotantoon.<sup>196</sup> Debussyn musiikkiin viittaa varsinkin toinen osa, luonnonkuvaus 'Metsässä sataa' staattisine piirteineen, joita ovat puupuhallinten "luonnonkaikuäänet" – nopeaa etuheitteä seuraa pitkä sävel, joka ikäänkuin kaiunomaisesti katoaa kaukaisuuteen (ensi kerran s. 3:1–, *esimerkki 1a*) –, kokosävelasteikkorakenteet, korkeiden sordinoitujen jaettujen viulujen sivusävelhumina ja soitinryhmältä toiselle läikähtelevä orkestraatio. "Luonnonkaikuääni" sisältyy paitsi Debussyn *La meriin* (ensi kerran 1:3, *esimerkki 1b*) ja *Pelléas et Mélisandeen* (toinen näytös) myös osaan 'Aurore' d'Indyn sävellyksessä *Jour d'été à la montagne* ('Aurore' 7:2–3, *esimerkki 1c*), joita sävellyksiä Kuulan tiedetään ihailleen. Puheena olevasta aiheesta kasvaa osassa 'Metsässä sataa' Debussyhin kokosävelasteikkorakenteensa takia viittaava melodia-aihe (s. 6:2–4, *esimerkki 1d*).



**Esimerkki 1a. Kuula: Eteläpohjalainen sarja nro 2, 'Metsässä sataa', s. 3:1–2.**



**Esimerkki 1b. Debussy: La mer, 'De l'aube à midi sur la mer', s. 1:3.**

<sup>195</sup> Helena Tyrväisen huomio.

<sup>196</sup> Maasalo 1969, 88–89, Salmenhaara 1996, 77. Toivo Kuulan ja Leevi Madetojan Ranskan-vaikutteista ks. myös Tyrväinen 1997. Tässä viitataan viimeksi mainitun artikkelin sisältämiin tietoihin.



**Esimerkki 1c. d'Indy: Jour d'été à la montagne, 'Aurore', s. 7:2–3.**



**Esimerkki 1d. Kuula: Eteläpohjalainen sarja nro 2, 'Metsässä sataa', s. 6:2–4.**

Viides osa 'Hiidet virvoja viritti' on ilmeeltään dynaamisempi, mutta pitää myös sisällään samantyyppisiä kuvauskeinoja: paikallaan pysyvää orkesteriväriä ja hetkellisiä pyrähdyksiä, joissa aiheet nopeasti pakenevat soitinryhmältä toiselle (2:2–3, s. 47, 48:8–49:1). Sointinsa puolesta spesifissä mielessä "ranskalainen" aihe on rinnakkaisliikkeisinä kuljetetut avosävyiset soinnut; sille antavat maagista väriä celesta ja Debussyn suosima huilu–harppu–uniso (ensi kerran 3:6–5:1). Osan äärijaksoille luonteenomaisen eloisan, pääsävelensä nopean kolmisävelheleen kautta tavoittavan motiivin (alkaen 1:5, *esimerkki 2a*) on arveltu olevan muistuma Debussyn orkesteriteoksen *Nocturnes* osasta 'Nuages',<sup>197</sup> mutta kyseessä on ranskalaissäveltäjälle yleisemmin tyypillinen keinovara, joka tavataan myös Kuulan ihailemasta *La meristä*, sen toisesta osasta 'Jeux des vagues' (alkaen 34:1, *esimerkki 2b*).



**Esimerkki 2a. Kuula, Eteläpohjalainen sarja nro 2, 'Hiidet virvoja viritti', s. 1:5–.**



**Esimerkki 2b. Debussy, *La mer*, 'Jeux des vagues', s. 34:1–.**

<sup>197</sup> Maasalo 1969, 88–89.

Samassa Debussyn osassa on vastine Kuulan sordinoitujen trumpettien ja käyrätorvien soittamille fanfaareille, ikään kuin kaukaisuudesta kuuluville pienille repetitioaiheille (Kuula alkaen 2:2, Debussy 51.1).

Kuula-esimerkin kautta tulee esiin myös se näkökohta, ettei sävellysten intertekstuaalinen analyysi yksinään voi kattaa päämäärää, jonka kulttuurisiirtymien tutkimus itselleen asettaa. Säveltäjän kotimaassa regionalismi, jota *Eteläpohjalainen sarja* nro 2 ilmentää, on ymmärretty ongelmattomasti patrioottisen nationalismin ilmaukseksi, mutta Pariisin Schola Cantorumin piirissä, jossa Kuula nautti Labeyn opetusta, monarkistinen nationalistinen regionalismi oli jännitteisessä suhteessa tasavaltalaisen nationalismin kanssa.

Ranskasta inspiroitui samoihin aikoihin omalla tahollaan maassa vuosina 1910–1911, 1912, 1924 ja 1925 oleskellut Kuulan ystävä Leevi Madetoja. Kuulan *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2 valmistumisen vuonna 1913 loppuun saatettu sinfoninen runo *Kullervo* ei ensi ajattelemalta näytä liittyvän samaan musiikilliseen maailmaan toisin kuin jo Madetojan ensimmäistä Pariisin-matkaa ennen syntynyt franckilais-chaussonilainen *Sinfoninen sarja* (1909–1910) tai Fauré-henkinen Sonatiini viululle ja pianolle (1913). Synkän romanttisuutensa, jopa pateettisuutensa puolesta teos on kaukana Debussyn taiteen tuntomerkeistä. Madetojan *Kullervo* tuo kuitenkin monen ominaisuutensa kautta mieleen sävellyksen, jota nuori suomalainen kiitti samana vuonna ilmestyneessä kirjoituksessaan: César Franckin sinfonisen runon *Le Chasseur maudit* (Kirottu metsästäjä) vuodelta 1882. Yhteistä on ensinnäkin tyyli. Molemmissa tapauksissa sinfonisen runon nimihenkilö on romanttinen traaginen sankari. Siinä missä *Kalevalan* Kullervo on kehdosta alkaen tuomittu onnettomuuteen, Franckin metsästäjä – saksalaisen 1700-luvun runoilijan Gottfried Bürgerin balladiin pohjautuen – rikkoo käskyä lepopäivän pyhittämisestä ja metsästää sunnuntaisin sen sijaan, että osallistuisi messuun. Siksi hän saa ylleen kirouksen, ja hänen osakseen tulee ikuinen metsästys vailla lepoa. Molemmissa teoksissa nimihenkilöä edustaa heti teoksen alussa esiintyvä käyrätorviaihe; Franck viittaa selvästi metsästystorven, Madetoja ilmeisesti paimentorven sointiin. Kummassakin tapauksessa ilmenee heti torvisignaalin ja voimakkaan patarumputremolon<sup>198</sup> muodossa, että päähenkilö nähdään dramaattisessa valaistuksessa. Molemmat säveltäjät johtavat käyrätorviaiheista sinfonisten runojensa muuta materiaalia. Molemmat ottavat käyttöön aiheen sisältämän pisteellisen rytmin; Madetojalla se on tosin merkitty lähinnä tauoin (esim. Madetoja alkaen 16:2; Franck 8:1). Triolirytmien

---

198 Madetojalla patarumpuihin liittyy jousitremolo.

artikuloitu, kiihtymyksestä kertova urkupiste on molemmilla merkittävässä osassa (ks. Madetoja 19:15 ja 27:1, Franck 14:5).<sup>199</sup>

Tällaisia Kuulan ja Madetojan teosten yhtymäkohtia ranskalaisten sävellysten kanssa ei voida luokitella tyypillisesti tai essentiaalisesti ranskalaisiksi piirteiksi. Esimerkiksi Kuulan eteläpohjalaista maisemaa kuvaavan osan 'Metsässä sataa' staattinen ja siksi nimenomaan luonnonkuvauksiin soveltuva orkesteritekniikka ei ole lähellä vain sellaista kirjoitustapaa, josta puhuttaessa on totuttu käyttämään käsitettä ranskalainen impressionismi. Venäjällä vastaavaa tekniikkaa tavataan esimerkiksi Rimski-Korsakovin venäläisestä mytologisesta oopperasta *Sadko*. Rimski lienee omaksunut sen Wagnerin saksalais-mytologisen musiikkidraaman *Siegfried* kohtauksen 'Waldweben' (Metsän huminaa) tunnetusta luonnonkuvauksesta,<sup>200</sup> eikä toisaalta Wagnerin orkestraation berliozilainen tausta voi jäädä vaille huomiota. Madetojan *Kullervolla* on Franck-yhteyden kautta silläkin oma wagnerilainen taustansa. Tässä todistetaan siis ilmiötä, jota Michel Espagne on nimittänyt eurooppalaisen kulttuurin yhteiseksi jalustaksi.

Tutkimus ei ole asettanut kyseenalaiseksi Madetojan *Kullervon* ja Kuulan *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2 tarkoituksien samansuuntaisuutta ajan suomalaisen kansallisen kulttuurin pyrkimysten kanssa. Klamin musiikki antaa kuitenkin aiheen eritellä tarkemmin kysymystä kulttuuriobjektin ja siihen liittyvien ideologisten merkitysten suhteesta.

## 2.4. Nationalismi ja kansallisen yhteenkuuluvuuden symboliset ilmaisut musiikissa

Miten täsmentää ajatuksellisen kategorian 'kansallinen' ja musiikin soivan perustan vastaavuus? Edes sellaisissa tapauksissa, joissa jonkun säveltäjän tiedetään omaksuneen kansallisuusaatteen ja kulttuurinationalistisen ohjelman, ei ole aina helppoa erottaa hänen kansallisen yhteenkuuluvuutensa ilmauksia hänen musiikistaan. Nationalismi on ideologia ja intentio, olipa puhe yksilön tai yhteisön asenteesta. Se lankesi 1700-luvun lopulla ja 1800-luvulla eri tahoilla yhteiskunnallisessa, kulttuurisessa ja musiikillisessa ja suhteessa erilaisiin maaperiin. Se, millaisiin musiikin ominaisuuksiin kansallista symbolista merkitystä investoitiin, vaihteli eri konteksteissa. Muodot, joissa se sai ilmaisun, olivat monet, ja ne olivat paitsi erilaisia myös muuttuvia. Ei ole yhtä kaikissa kansallisissa kulttuureissa yleisesti pätevää tapaa ilmaista musiikin kautta kansallista yhteenkuuluvuutta.<sup>201</sup>

199 Muista yhtymäkohdista ks. Tyrväinen 1997, 261–263.

200 Tyrväinen 1997, 256.

201 Vrt. esim. Samson 2007, Mäkelä 1997a, Espagne 1999, 18–19, 29.

Identiteetin käsitteeseen liittyy oletus yksilön itseydestä jonakin pysyvästi samanlaisena. Se viittaa samalla hänen ulkopuolelleen yhteisöön, josta hän on erillinen mutta jonka kanssa hänellä voi olla yhteisiksi koettuja ominaisuuksia.<sup>202</sup> Kansallisiin identiteettikulttuureihin voidaan soveltaa samantapaista määritelmää. Ne projisoivat erikoislaatusa ja yhteenkuuluvuuden tunteensa erilaisiin symbolisiin muotoihin, mutta 1800-luvun porvarillinen nationalismi oli samalla yleiseurooppalainen ilmiö ja implikoi sellaisena oletuksen monien erilaisten kansallisten identiteettien arvosta.<sup>203</sup> Ajatus subjektin haki elämän muuttumattomana pysyvää, jakamattomasta minuudesta on asetettu kyseenalaiseksi. Vastaavasti esimerkiksi musiikkitieteellisessä tutkimuksessa on kohdistettu arvostelua essentiaaliseen kansakuntakäsitykseen. Ilmiö nationalismi on siitä huolimatta historiallinen tosiasia, ja sellaisia ovat myös sen erilaiset ilmenemismuodot yksilöllisessä, taiteellisessa ja yhteiskunnallisessa elämänpiirissä.

Yksin Klamin musiikin sisältämät ”ei-suomalaiset” kansanmusiikilliset viittaukset ovat ”suomalaisten” ohella niin moninaiset, että pinnallinen ja ongelmaton yritys tulkita hänen sävellystensä kansanmusiikkilainat säveltäjän kansallisen identifikaation ilmauksiksi johtaisi tämän tutkimuksen alusta alkaen harhaan.<sup>204</sup> Musiikin kansallisuusaatteen historiallisen monimuotoisuuden tunnistaminen edellyttääkin, että nationalismi ideologiana, asenteena ja intentiona ja sen hyödyntämät, itsessään ”viattomat” keinovarot erotetaan käsitteellisesti toisistaan.<sup>205</sup> Carl Dahlhaus kirjoittaa artikkelissaan ”Die Idee

202 Stuart Hall (esimerkiksi 2005a, 12) on korostanut, että identiteetti tunnistetaan eron kautta: yksilö määrittää itseään suhteessa ympäristöönsä. Ks. myös Heiniö 1994, 7 ja Cassin 2004.

203 Vrt. Dahlhaus 1974, s. 76–77, 81–82. Nationalismi ei ole itsessään aikakauteen sidottu ilmiö. Puhuttaessa tässä eurooppalaisen musiikin nationalismista pääpaino on sen valtakaudella, joka ulottui 1700-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle.

204 *Suomen musiikin historian* toisessa osassa *Kansallisromantiikan valtavirta* Erkki Salmenhaara ei erittele kovinkaan pitkälle kansanmusiikin käyttötapoja ”kansallisromanttisessa” taidemusiikissa, vaikka korostaa ilmiön merkitystä sinänsä (Salmenhaara 1996, 26–29). Eero Tarasti, toisin kuin käsillä olevan tutkimuksen tekijä, korostaa nationalismin ja sen käyttämien keinovarojen läheistä yhteyttä väliotsikon Nationalism in Music alla artikkelissaan ”Music history revisited (by a semiotician)”: ”In the Romantic period an important phenomenon emerges in music history, which can be called the birth of national music styles. How to interpret this still central musical phenomenon in the semiotic terms? The use of folk music in art music appears most often as a ‘quotation’ embedded in the composition, as another text, whose limits against its surrounding text can vary according to the three-phase model by Béla Bartók (1957: 161–164) from a complete fusion (‘the composer has learnt the musical language of the peasant and applies it as perfectly as a poet his mother tongue’) to the mere harmonisation of a folk tune, to surrounding it with elements offered by art music. The Greimasian category englobé/englobant (surrounded/surrounded [!]) would fit here very well, indeed.” Tarasti 1996, 22.

205 Ajatuksen ’viattomasta’ kansanmusiikista nationalismin palveluksessa lainaan Jim Samsonilta (2002, 57 ja 2007, 65).

des Nationalismus in der Musik”: ”Niin mahtava kuin nationalismi poliittisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä olikin, se olisi jäänyt musiikinhistoriallisesti merkityksettömäksi ilman musiikillis-teknisiä ja esteettisiä edellytyksiä, joihin se saattoi kytkeytyä.”<sup>206</sup> Hän varoittaa kuitenkin yrityksestä tavoittaa musiikin nationalismin olemusta sävellysten musiikillisista tuntomerkeistä. Samoihin soiviin ilmiöihin esimerkiksi voi kohdistua erilaisia symbolisia tulkintoja: Chopinin ”säkipillikvintit” ja lyidiset kvartitit on tulkittu luonteenomaisesti puolalaisiksi, mutta Griegin käyttäminä samat keinovarot on ymmärretty norjalaisiksi.<sup>207</sup> Nationalismi on ideologia ja funktio; ei voida vedota tyylialalyysin empiriseen todistukseen, jos pyrkimyksenä on kieltää musiikin ominaisuudeksi aiottu ja siinä koettu kansallinen sävy. Ei ole perustetta sulkea esteettisen ”todellisuuden” ulkopuolelle ideologista ”ulkonaista leimaa”.<sup>208</sup>

#### 2.4.1. Musiikillisen nationalismin kehitysvaiheita Puolassa, Saksassa ja Norjassa

Kun Puolassa oli Pariisin heinäkuun vallankumouksen innoittamana marraskuussa 1830 puhjennut Venäjän keisarivallan vastainen kansannousu, Suomen kaarti osallistui Venäjän määräyksestä kansannousun kukistamiseen. Lojaalisuudestaan suuriruhtinaskunta palkittiin Puolan nauttimaa suuremmalla autonomialla, jonka piirissä kansallisen identiteetin rakentaminen voi jatkua.<sup>209</sup> Ajan kansainvälisellä aatteellis-poliittisella kartalla Suomen nuori suuriruhtinaskunta sijoittuu Euroopan tärkeimmän ideologisen rajan konservatiiviselle puolelle. Näkökohta on merkittävä vastaisen suomalaisen ”epäpoliittisen” nationalismin erikoislaadun kannalta. Suomalainen luova säveltäjä ja kansallistunne olivat vielä idulla ajankohtana, jolloin Fryderyk Chopin investoi puolalaiseen kansantanssiin kansallista symbolista arvoa. Jim Samson määrittää artikkelissaan ”Music and Nationalism: Five Historical Moments” Chopinin vuosina 1830–1832 säveltämät masurkat op. 6 ja 7 ”eurooppalaisen nationalismin ensimmäiseksi kanoniseksi ohjelmistoksi”. Hän kirjoittaa: ”Nämä masurkat [op. 6 ja 7] toivat ilmi (intention ja reception alueella) autenttisuuden periaatteen, joka soi perinneohjelmistolle kansallisuuden perusteella etuoikeutetun aseman; siitä implisiittinen kilpailu, joka on etnonationalismin tunnuspiirre.”<sup>210</sup> Chopinin taustaltaan herderiläis-

<sup>206</sup> Dahlhaus 1974, 87.

<sup>207</sup> Ibid., 86.

<sup>208</sup> Ibid., 78–80, 84, 86. Musiikin nationalismin intentioluonnetta ja sen ilmenemismuotojen moninaisuutta korostavat myös Mäkelä (1997a, 10), Taruskin (2001) ja Samson (2007).

<sup>209</sup> Klinge 1997, 82–83. Suomen kaarti sai liikekannallepanokäskyn 14.12. 1830. Käskyn takana oli Suomen suuriruhtinas, Venäjän keisari Nikolai I.

<sup>210</sup> ”These mazurkas registered (in intention and reception) a principle of authenticity

kulttuurinen mutta poliittisesti väritynyt kansaidentifikaatio kanavoitui masurkan genreen, jolla alueellisena tanssina tunnetulla lajilla, toisin kuin poloneesilla,<sup>211</sup> ei ollut taidemusiikin piirissä mainittavaa historiaa. Tutustuminen puolalaisen runoilijan ja kriitikon, Kazimierz Brodzińskin Herderin innoittamiin nationalistisiin ajatuksiin oli johtanut Chopinin musiikkikäsitoksen laadulliseen muutokseen ja tehnyt säveltäjän tietoiseksi musiikkinsa laajasta yhteiskunnallisesta kaikupohjasta.<sup>212</sup> Chopin kirjoitti masurkkojaan maanpakolaisuudessa ollen henkisesti vallankumouksellisen ja konservatiivisen Euroopan rajalla. Hän herätti masurkkojensa kautta myös kansainvälisen yhteisön myötämieltä vieraiden hallitsijoiden runtelemaa Puolaa kohtaan.

Hallinnollisesti edelleen hajanaisella saksalaisella alueella romanttinen Reinin nationalismi puhkesi 1840-luvulla kukoistukseen tuottaen suuren määrän reininlauluja, Schumannin ”Reiniläisen sinfonian” sekä ennen pitkää Wagnerin tetralogian *Der Ring des Nibelungen*, jonka runoa Wagner alkoi tuolla kymmenluvulla kirjoittaa.<sup>213</sup> Saksalaisen alueen musiikkikeskuksissa Leipzigissa ja Weimarissa investoitiin 1840-luvun alkupuolelta alkaen kansallista symbolista arvoa ”germaanisen” taidemusiikin muistomerkkeihin ja niissä ilmenevään musiikkiajatteluun.<sup>214</sup> Nämä musiikki-ilmiöt

---

which ceded privileged understanding of the traditional repertory on the basis of nationality; hence the implicit competition that is a mark of ethnonationalism.” Samson 2007, 57.

211 Poloneesi oli vanhastaan tunnustettu kansallinen tanssi, jonka käsitettiin jotenkin liittyvän Puolaan kansakuntana mutta olevan kuitenkin kaikkien käytettävissä. Poloneesisäveltäjiä olivat mm. W.F. Bach, Telemann, Beethoven, Hummel ja Weber. Samson (2007, 56) on kiinnittänyt huomiota siihen, että Chopin lakkasi Puolan kansannousun kukistamisen jälkeen useiden vuosien ajaksi säveltämästä poloneeseja eikä myöskään julkaissut Varsovan-aikaisia poloneesejaan. Säveltäjä palasi lajin pariin 1830-luvun puolivälissä määrittäen sen nyt uudelleen ja kuuluvaksi Puolalle.

212 Viimeisinä Puolan-vuosinaan Chopin oli perillä Brodzińskin nationalistisista ajatuksista ja mm. seurasi tämän kirjallisuuden alan luentoja Varsovan yliopistossa. Todennäköisesti hän myös tunsii tämän nationalistisia tulkintoja sisältävän pamfletin *O tańcach* (Tansseista). Brodziński oli puolantanut Chopiniakin kouluttaneen Józef Elsnerin opetuskäyttöön Johann Nikolaus Forkelin teoksen *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788–1801), joka sisältää selvityksiä ”kansallisten” musiikkien tunnusomaisista rytmi- ja melodiapiirteistä. Brodziński palaa pamfletissaan näihin kysymyksiin, mutta ottaa myös ideologista etäisyyttä saksalaishistorioitsijan käsitykseen yhdestä ainoasta ”universaalista” historiasta ja musiikin pysyvistä *lingua francasta*, johon ”kansalliset” tyylit antoivat pelkkää paikallisyäriä. Brodziński antoi kansallisille tansseille syvemmän tulkinnan ja tunnusti niiden luovuutta synnyttävän merkityksen: Herderiä seuraten hän katsoi ne kansanhengelle jotenkin tunnuskuvallisiksi. Näin juuri Brodzińskilla oli mahdollisesti oma osuutensa, kun Chopin toi myöhemmin julki yhteenkuuluvuutensa käyttämällä ilmaisua ”meidän kansallinen musiikkimme”. Samson, op. cit., 56.

213 Ibid., 57.

214 Tässä kyseiseen kontekstiin viitataan Samsonin (2007) perusteella.



muodostuivat sittemmin Suomessakin arvostetuiksi. Leipzigissa, joka sai maineen ”klassisen” saksalaisen musiikin keskuksena, luotiin säilyttävälle saksalaiselle musiikilliselle nationalismille ja saksalaisen sinfoniamusiikin kaanonin rakentumiselle institutionaalista pohjaa. Monet suomalaiset hankkivat 1850-luvulta alkaen ammattikoulutuksen kaupungin 1843 perustetussa kuulusassa konservatoriossa, joka edisti vaikutusvaltaisesti käsitystä saksalaisesta sinfoniamusiikista universaalina ihanteena.<sup>215</sup> Weimarissa oli Leipzigin musiikkielämän säilyttävästä hengestä täysin poiketen käynnissä musiikillisen edistyskäsityksen tavoitteiden, perusteiden ja toteutuskeinojen muotoileminen.

Samson on luonnehtinut Weimarin piirin käsitystä klassisen perinnön luonteesta revisionistiseksi. Puhuttiin ”tulevaisuuden musiikin” puolesta. Samalla tukeuduttiin klassiseen ja nimenomaan itävaltalais-saksalaiseen menneisyyteen. Liszt<sup>216</sup> muotoili: ”Näiden patriarkkojen kunnioittamiseksi heidän käyttämänsä muodot tulee käsittää tyhjiin ammennetuiksi ja niiden mukaelmat nähdä pelkkinä vähäarvoisina jäljennöksinä.” Päämääränä oli tradition ja innovaation yhdistäminen. Sinfonisen runon kehittäjä ja hänen läheinen työtoverinsa, käsitteen ”uussaksalainen koulu” (*Neudeutsche Schule*) keksijä Franz Brendel,<sup>217</sup> omaksuivat Hegelin historiateesin sekä filosofin luokitteluperiaatteita rakentaessaan musiikinestetiikkaansa, joka tähdensi musiikin yhteyttä poeettiseen.<sup>218</sup> Oletuksena oli, että Beethovenin luomistyö

215 Ensimmäiset merkittävät suomalaiset Leipzigin-stipendiaatit olivat säveltäjä ja kapellimestari Filip von Schantz, viulutaiteilija ja säveltäjä Ernst Fabritius sekä Ferdinand Davidin opetusta nauttinut viulutaiteilija Johan Lindberg. 1850-luvulla, jo ennen Suomeen muuttoaan, konservatoriossa opiskeli saksalaissyntyinen Richard Faltin, jonka suomalaiset oppilaat Martin Wegelius ja Robert Kajanus sitten täydensivät hekin siellä 1870-luvulla opintojaan. Yksityiskohtaisia tietoja Leipzigin konservatorion suomalaisista opiskelijoista 1800-luvulla sisältää Yvonne Wasserloosin teos (2004) *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*. – Konservatorion ensimmäinen johtaja, Felix Mendelssohn, oli edistänyt merkittävästi musiikillisen kaanonin rakentumista jo Gewandhaus-orkesterin kronologisesti etenevillä historiallisilla konserteillaan. Tämän kehkeytyvän kaanonin hän jaksotteli yhdessä Schumannin kanssa konservatorion musiikin historian opinto-ohjelmaa varten: Bach ja Händel; Haydn, Mozart ja Beethoven; Schubert; Mendelssohn sekä ainoana muuta kuin saksalaista aluetta edustavana säveltäjänä Chopin. Niin ikään vuonna 1843 Leipzigissa perustettiin musiikkilehti *Signale für die musikalische Welt*, ja joitakin vuosia myöhemmin kaupungin johtava musiikinkustannusliike Breitkopf & Härtel alkoi panostaa kaanonin rakentamiseen. Ibid., 58.

216 Liszt työskenteli Weimarissa 1844 alkaen varsinkin Goethen ja Schillerin Weimarin klassismin innoittamana. Hän halusi uudistaa Weimarin perinteet yhteistyössä suurherttua Karl Aleksanderin kanssa – yhteistyössä, joka olisi yhtä hedelmällinen kuin Goethen ja suurherttua Karl Augustin välinen oli ollut.

217 Brendel korvasi 1845 Robert Schumannin *Neue Zeitschrift für Musikin* toimittajana. Lehdestä tuli Weimarin kulttuuripolitiikan huomattava foorumi sen luodessa institutionaalista pohjaa historismin ja modernismin yhteen sulattamiselle. Ibid., 58–59.

218 ’Poeettisesta’ ”uussaksalaisen koulun” käsityksissä ks. Dahlhaus 1978, 118–139 ja

oli ollut poeettisten ideoiden (*Grundideen*) motivoimaa. Sinfonisessa runossa musiikki saattoi käsitellä maailmankirjallisuudesta tai tunnetusta tarustosta valittua ohjelmaa. Lisztin lähipiirissä Richard Wagner sulautti musiikkia ja poeettista tulevaisuuden musiikiksi, korkeammaksi taiteeksi ja uudeksi genreksi: musiikkidraamaksi. Siitä muodostui saksalaisen nationalismin yksi toteuttaja ja sen esityspaikasta Bayreuthissa taideuskonnon (*Kunstreligion*) korkein symboli.<sup>219</sup>

Lisztin ja Wagnerin ideat herättivät myös suomalaisten säveltäjien keskuudessa vastakaikua. Berliinissä ja Wienissä ulkomaiset opintonsa suorittanut Sibelius lähestyi niiden hengessä ensi kerran *Kalevalan* maailmaa.<sup>220</sup> *Kullervossa* runolaulumaiset piirteet ovat tunnistettavia, mutta *Kalevalan* henkilöiden luonteenpiirteiden, kohtaloiden ja kerrotun tarinan myyttisten merkitysten välittämiseen on käytetty muita, ”uussaksalaisen koulun” piirissä kehitettyjä keinovaroja.

1800-luvun loppupuolella norjalainen säveltaide nautti kansallisten tunnusten alla Griegin ja Svendsenin menestysten myötä laajaa kansainvälistä huomiota. Sen jälkeen kun Robert Kajanus oli 1870-luvun lopulla solminut Leipzigissa kontakteja norjalaisten säveltäjien kanssa se oli muodostunut Suomessakin kansallisen erikoislaadun musiikillisena ilmentäjänä esikuvaliseksi.<sup>221</sup> Samsonin mielestä sotienvälisessä Norjassa musiikkikritiikin tärkeimmäksi arvokriteeriksi muodostui ihanne, joka voidaan kiteyttää sanoihin ”jonkin norjalaisen läsnäolo”. Hän viittaa tähän ilmiöön käsitteellä uusnationalismi (neo-nationalism). Pohdinnan alaisena oli tosiasiassa hyväksyttävän musiikillisen tyylin ennakolta määrittäminen. Säveltäjä David Monrad Johansenin ja hänen piirinsä toiminta olivat tässä norjalaisessa kehityksessä suuntaa antavia.<sup>222</sup> Monrad Johansenin manifesti vaati tanskalaisten Norjaan

Samson 2007, 59.

219 Samson, 2007, 58–59. Ks. myös Williamson 2002, 300–302.

220 ”Sävelet pääsevät oikeaan voimaansa vasta silloin kun niitä ohjaa runollinen tarkoitus. Toisin sanoen kun sana ja sävel yhdistyy”, Sibelius muotoili kirjeessä J.H. Erkolle vuonna 1893. Kalevala-aiheiseen oopperasuunnitelmaan *Veneen luominen* yhdistyneen wagneriaanisen kauden ja kesän 1894 Bayreuthin-matkan jälkeen hän kirjoitti: ”Luulen että minä olen oikeastaan musiikkimaalari ja runoilija. Tarkoitin, että tuo Listz’in [Lisztin] musiikkikanta on minulle lähintä. Tuo symfoninen runo.” Tawaststjerna 1967, 5–6, 42. – Suomalainen pianotaiteilija Alie Lindberg nautti Lisztin opetusta Weimarissa 1870 ja 1871. Rahkonen 2004, 131–137.

221 Kajanusen Leipzigin-ajan norjalaiskontakteista ks. Suomalainen 1952, 48–51 ja Vainio 2002, 75–76. Helsingin musiikkiopistoa 1882 perustettaessa sen johtajan paikkaa tarjottiin ensimmäiseksi Griegille, joka kuitenkin kieltäytyi tehtävästä. Dahlström 1982, 23.

222 Monrad Johansen toi tämänsuuntaiset tavoitteensa julki jo 1924 Oslossa Norjan musiikinopettajien yhdistykselle pitämässään esitelmässä. Säveltäjä palasi 1920- ja 1930-luvulla julkisuudessa toistuvasti sen aiheeseen, kansallisen norjalaisen musiikin kysymykseen. Samson 2007, 61–62. Monrad Johansenin kansallista norjalaista musiikkia

tuomien kulttuuriarvojen karkottamista ja norjalaisen muinaisuuden ominaisuuksien palauttamista. Ehdotettiin paluuta norjalaisen maalaisväestön ja sen kulttuurin arvoihin tai viikinkien ja norjalaisen ilmaston väkevyyteen. Uusi, autenttinen kansallinen musiikkityyli perustuisi norjan kieleen, maisemaan ja maan ympäristön piirteisiin. Se ammentaisi kuitenkin ennen kaikkea norjalaisesta kansanmusiikista. Kansallinen musiikkityyli loisi synteisin kansanmusiikin tyyllisestä monimuotoisuudesta samaan tapaan kuin Norjan monet murteet olivat olleet perustana Arne Garborgin Herderin suuntaaviivojen mukaan muodostamalle yhteiselle kielelle, kollektiivisen identiteetin ilmaisuksi aiotulle *nynorskille*. Norjassa oli maailmansotien välisenä aikana Samsonin mielestä tosiasiaassa kysymys 1800-luvun romanttisen nationalismin uusinnasta, josta seurasi konservatiivisen musiikkikielen vakiinnuttaminen.<sup>223</sup> Hänestä tähän norjalaisen musiikkielämän paluuseen jo 1860-luvulla muotoiltuihin kansallisiin ihanteisiin oli syynä varsinkin ajankohtaa leimannut kommunismin pelko.

Kommunismin pelko kalvoi suomalaisiakin. Suomessa oli kuitenkin käynnissä sisällissotaa seurannut kansallinen jälleenrakennustyö, ja johdoasemissa oli myös maltillisia, kansallisen eheyden ja yhteiskuntarauhan tavoitteita ajavia henkilöitä. Norjassa kulttuurisen nationalismin kannattajina sotienvälisenä aikana profiloituneet säveltäjät David Monrad Johansen ja Geirr Tveitt asettuivat näkyvästi ns. Quislingin hallituksen ja fasismin kannattajiksi, kun kansallissosialistinen Saksa oli 1940 miehittänyt Norjan. Suomen osalta tunnetaan alustavasti Yrjö Kilpisen menestyksekkäs yhteistyö kansallissosialistisen Saksan musiikkiauktoriteettien kanssa ja Väinö Raition ja Arvo Laitisen äärioikeistolaiset sympatiat.<sup>224</sup> Väitteet, joiden mukaan Sibelius oman asennoitumisensa kautta edisti natsi-Saksan tavoitteita, eivät ole tutkimuskirjallisuudessa saaneet merkittävää tukea. Sen sijaan on osoitettu kansallissosialistisen hallinnon propagandatoimenpitein tarkoitushakuisesti instrumentalisoinen hänen musiikkiaan mm. alleviivaamalla sen ”pohjoista” ominaislaatua.<sup>225</sup>

koskevista näkemyksistä ks. myös Kleiberg 2001, varsinkin s. 159–162.

<sup>223</sup> Samson 2007, 61–64.

<sup>224</sup> Poliittiset näkemykset eivät Suomessakaan vastanneet johdonmukaisesti tiettyjä tyylipyrkimyksiä. Salmenhaara 1996a, 220–221, 494–503 ja Salmenhaara 2000, 180. Kilpisen natsisympatioista ja asemasta kansallissosialistisessa Saksassa ks. myös Murtomäki 2011.

<sup>225</sup> Sibeliuksen on kohdistanut syytöksiä natsimyönteisyydestä varsinkin Timothy Jackson artikkelissaan ”Sibelius the Political” (2010). Jacksonin argumentaation vakaviin puutteisiin ovat kiinnittäneet huomiota Oramo (2011), Murtomäki (2011) ja Mäkelä 2013, 17–20. Natsi-Saksan harjoittamaa Sibeliuksen instrumentalisointia selvitti uraa uurtavalla tavalla Ruth-Maria Gleißner (2002) teoksessaan *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Ks. myös Mäkelä 2007, 351–390.

Voidaan kysyä, oliko kansanmusiikki Suomen säveltaiteessa vastaava keskeinen identiteettisymboli kuin Norjassa tai ainakin oliko se sellainen samassa, ”merkkifunktion”<sup>226</sup> omaavassa mielessä.

#### 2.4.2. Kansansävelmä ja nationalismi Suomessa ja Ranskassa

Ranskalainen nationalismi on historiallisena ilmiönä niin erikoislaatuinen ja monitahoinen, että ehkä juuri siksi se ei ole saanut osakseen käsittelyä sellaisissa merkittävässä musiikillisen nationalismin erittelyissä, joita edellä mainitut Samsonin ja Dahlhausin tutkielmat ovat. Erityistä ranskalaisessa poliittisessa nationalismissa oli, ettei sen alkuperämyytti sitoutunut ajatukseen alkuperäisestä, kulttuurisesti yhtenäisestä kansakunnasta, vaan kansakuntasopimukseen, jonka Ranskan kansalaiset solmivat syrjäyttäessään kuningasvallan suuressa vallankumouksessa 1789. Dahlhausin tutkielman itsessään monipuoliset erittelyt ovat erityisesti Ranskan ja samalla Suomen ja Ranskan kulttuurivuorovaikutusta koskevan tutkimuksen kannalta riittämättömiä siltä osin kuin ne samastavat nationalismin ja kansanhenkilyhypoteesin.<sup>227</sup> Ranskalaisen nationalismin erityispiirteiden selittämisessä huomautus, että ”musiikillinen nationalismi ilmenee selkeimmin folklorismina”,<sup>228</sup> ei ole avuksi. Dahlhaus tosin mainitsee, että ilmiö sai eri maissa erilaisten poliittisten olosuhteiden vallitessa ehkä erilaisia muotoja, ja pahoittelee, ettei maiden välisiä korrelaatioita ole tutkittu riittävästi. Tämän Dahlhaus selittää johtuvan siitä, että nationalismi on ollut perinteisesti melkein yksinomaan kansallisen musiikinhistorian kirjoituksen tutkimusaluetta.<sup>229</sup>

Ranskan suuren vallankumouksen 1789 yhteydessä kehittynyt, valtion kytketty poliittinen nationalismi rakentui liittoutumisen ja monarkian syrjäyttämisen perustalle. Tuo varhainen ranskalainen, kaikkea muuta kuin kirjallinen kansallistunne saa hahmon historiallisessa tapahtumassa Pariisin Mars-kentällä, federaation juhlassa 14.7. 1790: 200.000 pariisilaista ja 14.000 maakuntien edustajaa vannoi silloin yhdessä uskollisuutta kansakunnalle.<sup>230</sup>

226 Vrt. Espagne 1999, 19.

227 Tällainen ajatusmalli sisältyy mm. seuraavaan Dahlhausin (1974, 78) muotoiluun: ”Der Nationalismus, die Überzeugung von der wirkenden und hervorbringenden Kraft des Volksgeistes, ist eine Idee, deren Daseinsweise und Funktion man verfehlt, wenn man sie umstandslos mit dem Phänomen der Nationalstile identifiziert, also glaubt, sie durch eine Beschreibung greifbarer musikalischer Merkmale dingfest machen zu können.” (”Nationalismi, vakuuttuneisuus kansanhengen toimivasta ja aiheuttavasta voimasta, on idea, jonka olemistapa ja funktio ohitetaan, jos se samastetaan kaikissa olosuhteissa kansallistyylien ilmiön kanssa ja jos siis ajatellaan voitavan kuvata sitä ilmeisten musiikillisten tunnuspiirteiden kautta.”)

228 Ibid., 84.

229 Ibid., 82.

230 Plumyène 1979, 56.

Ranskalainen nationalismi oli aina vuoden 1890 tienoille ”vasemmistolaista”: vallankumouksellista ja kansanomaista.<sup>231</sup> Suuri vallankumous katkaisi siiteensä myös siihen valistuksen ajan ja sitä aiempaan ranskalaiseen musiikkikulttuuriin, joka myöhemmin, 1900-luvun vaihteessa ja uudenlaisen ranskalaisen nationalismin kontekstissa, koki uuden arvonnousun.<sup>232</sup> Ranskassa nationalismi ei kuitenkaan kantanut alun alkaen eikä vielä pitkään aikaan huolta identiteetistään eikä etsinyt historiallisia todisteita olemassaololleen.<sup>233</sup>

231 Plumyène (1979, 260) kirjoittaa: ”Vuoden 1890 tienoille saakka nationalismi on Ranskassa ’vasemmistolaista’. Vallankumouksesta syntynyt, pohjimmiltaan antimonarkistinen ranskalainen nationalismi häilyy tasavaltalaisen yksimielisyysperiaatteen [unanimisme] ja kansanäänestykseen vetoavan bonapartismien välillä. Olemme nähneet sen kehittyvän Restauration ja Heinäkuun monarkian aikana kohti eräänlaista kansanomaista romantiikkaa, kapinallista ja sotaista mielenkuohua, intoa valtaistuinten kaatamiseen, kahlehdittujen kansojen vapauttamiseen ja kansallisen periaatteen julistamiseen.”

232 Arvonousua ei kokenut ainoastaan ranskalainen ”vanhan musiikin” ohjelmisto, eikä uudelleenarviointi muissakaan suhteissa koitunut johdonmukaisesti kaikkien tähän ryhmään sijoittuvien sävellysten ja säveltäjien hyväksi. Monipuolisimman kuvan ”vanhan musiikin” elpymisestä Ranskassa 1800-luvulla on esittänyt Katharine Ellis (2005).

233 Ks. esim. Plumyène 1979, 120. – Tutkimuskirjallisuudessa on pohdittu, mikä sai keisariksi vasta valitun Napoleon III:n vuonna 1852 päättämään suuren, koko Ranskan kattavan kansanlaulujen, -runojen ja -satujen keräyksen järjestämisestä. Dunetonin (1998, 908–909) mielestä ranskalaisen yhteiskunnan johtavien aineiden kansanmurteita ja muuta kansanomaista ilmaisua kohtaan tuntema halveksunta oli tuolloin niin syvälle juurtunut, että keisarin kiinnostuksen kansanperinteeseen on täytynyt olla hänen Sveitsissä viettämänsä maanpakolaisuusajan saksalaisten virikkeiden seurausta. Fulcher katsoo, että kansanomaisen laulu [popular chanson] Ranskassa tuli toisilleen täysin vastakkaisienkin poliittisten tahojen kiinnostuksen kohteeksi sen vuoksi, että maaseutuväestön kulttuuri oli maassa ainoa saatavilla oleva yhtenäisen kulttuurin malli. Fulcher huomauttaa, että Sveitsin-aikanaan Napoleon III, silloinen prinssi Louis Napoléon, piti yhteyttä Ranskan utopistisosialistiryhmiin ja omaksui piirteitä heidän kulttuurinäkemystään. Myöhemmin keisarina hän suhtautui suopeasti maaseudun väestöön, joka oli antanut hänelle tukensa Toisen tasavallan presidentinvaalissa 1848. (Fulcher 1980, 27, 36–37.) Napoleon III:n säätämää keräyshanketta hallinnoi *Comité de la langue, de l’Histoire et des Arts de la France* (Ranskan kielen, historian ja taiteen komitea). Hankkeen johtajat olivat Hippolyte Fortoul, itsekkin kansanlauluja kerännyt opetus- ja kirkollisasiain ministeri, ja mm. Skandinaviassa matkaillut Jean-Jacques Ampère, Ranskan Akatemian jäsen. Toimikunnan musiikillinen asiantuntemus oli vähäistä, eikä sen korkein edustaja, menestyvä oopperasäveltäjä, Pariisin konservatorion professori ja Ranskan Instituutin sihteeri, juutalaissyntyinen Fromental Halévy, ollut erikoistunut kansanmusiikkiin. Keräysohjeissa laulujen keräystä pidettiin kiireellisenä: ”Nämä rikkauudet, joita aika vie saattossaan joka päivä, ovat pian kadonneet.” Tehtävän merkitys nähtiin kahdesta näkökulmasta: kyseinen ohjelmisto ”kantaa itsessään kansallisen historian tapahtumien jälkiä” ja ”tekee tunnetuksi esimerkkejä liian kauan tunteamattomana pysyneestä kauneudesta”. Romanttinen näkemys ilmenee mm. kansanlaulun ”spontaania” kollektiivista syntytapaa korostavassa keräysohjeiden määritelmässä. Laaja hanke, johon siis myös sävelmien tallentaminen liittyi, kattoi lähes koko Ranskan ja tähtäsi ”Ranskan kansanrunojen kokoelman” julkaisemiseen. Sellainen ei koskaan valmistunut kokonaisuudessaan, mutta monia

Kansansävelmään, kansallisuusaatteen etuoikeutettuun identiteettisymboliin, kohdistui 1800-luvulla muitakin kuin etnis-kansallisia symbolisia tulkintoja. Tämän näkökohdan avulla on myös mahdollista valottaa suomalaisen ja ranskalaisen yhteiskunnan erikoispiirteitä. Ranskassa esimerkiksi tavataan erikoislaatuista kiinnostusta kansan- ja kansanomaiseen musiikkiin 1830- ja 1840-luvulla utopistisocialistien keskuudessa. Tämän tapaiset ajatukset olivat lähtöisin saint-simonistien piiristä.<sup>234</sup> Kiinnostus ei siis noussut ”porvarikuuningas” Louis Philippen valtiokoneiston taholta, vaan perustui utopistisocialistien ajatukseen kansanomaisesta laulusta kansan luonnollisena taiteena, jossa nähtiin sen yhteisöllisen luonteen johdosta aidon taiteen malliesimerkki. Tällaisten utopistisocialististen näkemysten vaikutusta tavataan monien ranskalaisten saman ajan yhteiskuntateoreetikkojen ja musiikkikirjoittajien korostuksissa. Heinäkuun vallankumouksen 1830 jälkeisessä, yhteiskunnallisen optimismin sävyttämässä tilanteessa Ranskassa ilmaistiin usein käsitys, että elinvoimaista ja aidosti kansanomaista musiikkia voi syntyä vain homogeenisessa, yhteisten henkisten arvojen yhdistämässä yhteiskunnassa. Vastaavasti musiikissa nähtiin yhteiskunnallisesti parantava voima, joka voi

---

osittaisia julkaisuja ilmestyi. Keräyksen tuloksia säilytetään Ranskan kansalliskirjastossa. Guilcher 1993, 37, 39, Cheyronnaud 1993, 54, 55, 58.

234 Ranskan omaan kansanperinteeseen suuntautuneen harrastuksen kohteena oli 1800-luvun alkupuolella varsinkin ”alkuperäisen” muinaiskelttiläisen kulttuurin maaperänä pidetty Bretnagen alue. Ensimmäisen keisarikunnan vuosina 1805–1813 toiminut Académie Celtique (Kelttiläinen akatemia) valmisti 1807 kuitenkin keräyshankkeen, joka suuntautui laajemmin Ranskan eri alueille. Niillä toimineet kirjeenvaihtajat saivat toteuttaakseen kyselyn, jonka vastaukset pyydettiin hankkimaan kansan parista löydettyjen informanttien avulla ja joka koski myös maaseudun musiikkia ja tanssia. Akatemia ei pyytänyt merkitsemään muistiin ainoastaan laulujen sanoja vaan myös niiden sävelet. Hankkeen motiivit eivät juontuneet Ranskan taidemusiikkikulttuurin parista, vaan tavoitteena oli löytää ja tallentaa varhaisen, uhanalaiseksi käsitetyn, teollistumisen aikaa edeltävän ranskalaisen kulttuurin jäänteitä. Akatemian arvion mukaan systemaattinen keräys tekisi mahdolliseksi ”löytää Ranskan menneisyys, kerätä talteen vanhan gallialaisen sivilisaation arkeologiset, kielelliset ja tapoja koskevat jäljet” (”retrouver le passé de la France, recueillir les vestiges archéologiques, linguistiques et coutumiers de l’ancienne civilisation gauloise”). Guilcher 1993, 33. Napoleon kirjoitti muistelmiensa omistuksessa puolisolleen Joséphinelle: ”Madame, halu löytää ja yhdistää kelttien, gallien ja frankkien jälkeläisilleen perinnöksi jättämät kunnian perusteet synnytti Académie celtiquen.” (”Madame, le désir de retrouver et de réunir les titres de gloire légués à leurs descendants par les Celtes, les Gaulois et les Francs, a fait naître l’Académie celtique.”) Durry 1929, 62. Théodore Henri Hersart de la Villemarqué (1815–1895) vuonna 1839 julkaisema *Barzaz Breiz* tarkastelee ala-Bretnagen perinnelauluja kirjallisesta näkökulmasta, mutta sisältää myös laajan nuottiliitteen. Teos käännettiin pian englanniksi ja saksaksi ja se saavutti suuren kansainvälisen maineen. Bardi-, druidi- ja gallialaisine kalpalauluineen *Barzaz Breiz* nostatti vastaisiin keräyksiin kohdistuneita odotuksia. Guilcher 1993, 32, 34–35. Ks. myös Villemarqué 1846 (joka sisältää 50 nuotinnossivua).

suoda avun agnostiselle, erillisyyttä ja dekadenttia individualismia ruokkivalle yhteiskunnalle.<sup>235</sup>

Suomalaisten körttiläisten ”demokraattinen” hengellisen kansanmusiikin harrastus voidaan rinnastaa aatteellisessa suhteessa Ranskan utopis-tisosialistien ja saint-simonistien pyrkimyksiin. Suomen yhteiskuntarauhaa horjutti autonomian alkuaikoina johtavien väestönosien omaksumasta lojaa-lista Venäjä-asenteesta täysin poikkeava, esivaltaan kriittisesti suhtautunut pietistinen liike, jota Raamatun levitys rahvaan keskuuteen ennalta koke-mattomalla tavalla ruokki.<sup>236</sup> Hengellisten kansanlaulujen kokoelma, jon-ka Suomalaisen Kirjallisuuden Seura vastaanotti vuonna 1892, sisältää to-distusaineistoa suomalaisen maaseutuväestön yhteisöllisestä kansanlaulun harjoituksesta ei-akateemisessa, yhteiskuntakriittisessä kontekstissa. Kun sävelmät ilmestyivät 1898 painettuina Ilmari Krohnin julkaisemassa, Suo-malaisen Kirjallisuuden Seuran kustantamassa hengellisiä kansansävelmiä sisältävässä kokoelmassa *Suomen kansan sävelmiä* (Ensimmäinen jakso), ne olivat siirtyneet kauas alkuperäisestä kontekstistaan. Pohjanmaan Kalajoella vaikuttanut herännäispappi Frans Oscar Durchman oli merkinnyt ne muistiin vuonna 1837; keräysajankohta oli suomalaisen yhteiskunnan ylempien ker-rostumien harjoittamaa kansankulttuurin esittelyä tai tieteellistä keräystyötä ajatellen varhainen. Sävelmät liittyvät Pohjanmaan körttiläisen herätysliik-keen toimintaan, ja Durchman oli kerännyt ne heränneiden käyttötarvetta ajatellen.<sup>237</sup> Keisari Aleksanterin pietisteihin 1820-luvun alussa kohdistuneet kurinpalautustoimet olivat olleet lempeitä,<sup>238</sup> mutta 1830-luvun loppupuolen tapahtumista Pohjanmaalla ilmenee, kuinka problemaattinen kansan rooli oli keisarillisen hallinnon ja ajankohdan suomalaisen uushumanistisen, idea-listisen ja konservatiivisen korkeakulttuurin näkökulmasta. Herätysliikkeen piirissä arvosteltiin näinä aikoina ankarasti säätyläisten ja ”virkamiespap-pien” maallista elämäntapaa. Ilmiö herätti huolestumista esivallassa, ja 1838 aloitettiin virkaeroihin, sakkoihin ja nuhteluihin johtaneet oikeudenkäynnit heränneitä vastaan.<sup>239</sup> Kun tämä yhteiskunnallinen liike Suomessa torjuttiin, rinnastus tuo esiin ranskalaisen ja suomalaisen yhteiskunnan erot. Pietismi haastoi suomalaisen idealisoivan kansakäsityksen,<sup>240</sup> muttei kumonnut sitä.

235 Fulcher 1980, 27–30.

236 Klinge 1997, 60–63, 90, 131.

237 Kokoelman taustaa on selvittänyt Hannu Vapaavuori (1998). Ks. myös Asplund 2006, 233–234. Vapaavuori (1998, 36) huomauttaa, että vain osaan Durchmanin kokoelman sä-velmistä on merkitty päiväys.

238 Klinge, Mt. 63.

239 Muodollisena perusteena olivat konventikkeliplakaatin vastaiset kokoukset ja laitto-mat rahankeräykset. Pulma 1989.

240 Klinge 1997a, 237. ”Raamatunlevitys ja sen myötä ’herätys’ tuli Suomessa saamaan hyvin keskeisen ja toisenlaisen sisällön kuin muissa maissa, mikä heijasti maan poliittis-

Kun kansallisen identiteetin rakentaminen jatkui johtavien kansanosien toimesta Suomessa suhteellisen keskeytymättömänä autonomian alusta 1809 kansalliseen itsenäisyyteen saakka ja pitemmällekin, Ranskassa suuren vallankumouksen saavutukset kyseenalaistettiin samana ajanjaksona moneen kertaan. Ranska pysyi poliittisesti jakautuneena suuresta vallankumouksesta vuonna 1870 julistettuun Kolmanteen tasavaltaan saakka ja myös tasavallan aikana. Ranskan tappio Toisen keisarikunnan Preussille julistamassa sodassa 1870–1871 lietsoi tasavaltalaisten vihaa sekä oman maan aiempaa hallintoa että Saksaa kohtaan. Maassa syntyi tuon vallankumouksellisen ja kostonhailuisen tasavaltalaisen nationalismin vastavoimaksi oikeistolainen monarkistinen nationalismi. Monarkistinen, oppijärjestelmin strukturoitu nationalismi vetosi ”maan syvään menneisyyteen, sen Maaperään, sen Vainajiin, sen rotuun, sen tiedostamattomaan” taistellessaan tasavaltaa ja ”Ranskan sisäistä vierasta elementtiä” vastaan.<sup>241</sup> Kriittisyys tasavallan keskitettyä hallintoa kohtaan ja kaipaus suurta vallankumousta edeltäneeseen vahvan alueellisen aateliston aikaan nosti monarkistien piirissä esiin regionalistisen liikkeen, johon synnyinseudun kansanlaulujen harrastus myös kuului.<sup>242</sup> Kun Ranskan Kolmas tasavalta kääntyi omaksumansa yhteiskunnallisen kasvatustehtävän nimissä rakentamaan yhtenäistä kansallista identiteettiä, eivät eri tahojen samoille ilmiöille, esimerkiksi ranskalaiselle kansanlaululle antamat symboliset merkitykset olleet identtisiä. Kun ranskalainen kansanlaulu tulkittiin kansalliseksi identiteettisymboliksi, ei välttämättä vedottu orgaaniseen kansakuntakäsitykseen.<sup>243</sup>

---

ta asemaa”, Klinge (1997, 61) kirjoittaa.

241 Pluymène 1979, 259–267. Pluymène (s. 266) kommentoi 1905 perustetun Ligue d’Action françaisen ohjelmaa: ”Omituinen credo, joka muistutti vallankumouksellista julistusta ja järjestyksen palautusta. Se oli kylläkin nationalistinen uskontunnustus, mutta oli sellaisena suunnattu *Tasavaltaa vastaan*, siis vastaan *kansallista* hallitusmuotoa sen nimenomaisessa määritelmän mukaisessa merkityksessä mukaan lukien sen historiallisen alkuperän ja äänestystavan. Outo nationalismi, joka tietenkin määrittää itsensä *Ulkomaalaista* vastaan, mutta lisäksi nimenomaan tasavallan sisäistä ulkomaalaista vastaan, läheistä vastustajaa, sen vaalimaa käärmettä, vastaan Juutalaista, joka oli ranskalaisen Tasavallan alullepanija ja loinen samalla kun hän oli – tapaus Dreyfus! – Saksan kätyri. – – Toisin sanoen [1900-luvun vaihteen (ja siis Pariisin kommuunin jälkeisen) monarkistisen oikeiston ajattelutavan mukaan] tasavaltalaiset, pasifistit ja internationalistit toimivat kansallisen yhteisön tuhoavina voimina suunnatessaan aggressiiviset voimavaroinsa maan sisään sen sijaan että olisivat kohdistaneet ne rajoihin. Tasavalta merkitsee ulkomaalaisen valtaa: siellä harjoitetaan ’rakkautta kaikkia kansoja paitsi ranskalaista kansaa kohtaan’.”

242 Ks. esim. Pasler 1991b, 205–206. Ranskan alueiden musiikkikulttuuria on viime aikoina tutkinut erityisesti Katharine Ellis, joka paneutuu aiheeseen myös teoksessaan *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France* (Ellis 2005).

243 Fauser 2001, 73.



Ernest Renanin, ranskalaisen filosofin ja historioitsijan, vuonna 1882 esittämä kansakunnan määrittely muodostui vaikutusvaltaiseksi. Tämä Saksan tuntija kielsi orgaanisen kansakuntakäsityksen ja ajatuksen kansakunnan perustumisesta rodun, kielen, uskonnon, taloudellisten näkökohtien tai ”luonnollisten rajojen” varaan. Hän argumentoi:

Kansakunta on henki, henkinen perustotuus. Tämän hengen ja perustotuuden rakentavat yhdessä kaksi asiaa, jotka ovat tosiasiaa yksi ja sama. Yksi sijoittuu menneisyyteen, toinen tulevaisuuteen. Yksi on runsaan muistojen perinnön yhteinen omistaminen; toinen on tämänhetkinen suostumus, halu elää yhdessä, tahto pitää saatu yhteinen perintö jakamattomana voimassa. Menneiden yhteisten ylpeydenaiheiden omistaminen; yhteinen tahto nykyhetkessä; se että on tehty yhdessä suuria asioita ja halutaan vastakin tehdä niitä – tässä ovat kansana olemisen oleelliset edellytykset. Kansakunnan olemassaolo on – – jokapäiväinen kansanäänestys samassa mielessä kuin yksilön olemassaolo on elämän jatkuvaa vahvistamista.<sup>244</sup>

Renan viittasi puheessaan myös ranskalaisten ’kollektiiviseen muistiin’. Ranskassa tuolloin harjoitettua aktiivista historiallista rakennustyötä, jonka yhteydessä aateliston aiemmin hallitsemasta musiikkiohjelmistosta tuli tasavaltalaisen identifikaation kohde, pitäisi mieluummin luonnehtia kollektiiviseksi unohtamiseksi, huomauttaa nykytutkija Katharine Ellis.<sup>245</sup> 1800-luvulla maassa vaikutti kansallisuuden luonnetta koskien kaksi merkittävää periaatteellista ajattelutapaa. Yksi korosti rodullisen yhteenkuuluvuuden merkitystä, toisen mukaan taiteilija saattoi valita (tai hänen saatettiin katsoa valinneen) uuden kansallisuuden esittämällä näyttöä ”kuulumisesta” siihen.<sup>246</sup> Etenkin 1900-luvun alusta lähtien asenteet kärjistyivät.

Kansainvälinen kiinnostus Ranskan Kolmannen tasavallan musiikilliseen nationalismiin on ollut tutkimuksen piirissä vilkasta viime vuosikymmenten kuluessa. On tuotu esiin, että 1800-lukua edeltävän taidemusiikkiperinnön ohella ranskalaisten kiinnostuksen kohteeksi ja identiteettisymboliksi nostettiin tuossa yhteydessä myös oman maan kansanlaulu.<sup>247</sup> Kansallista symbolista

244 ”Une Nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n’en font qu’une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L’une est dans le passé, l’autre dans le présent. L’une est la possession en commun d’un riche legs de souvenirs ; l’autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l’héritage qu’on a reçu indivis. Avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent ; avoir fait des grandes choses ensemble, vouloir en faire encore, voilà les conditions essentielles pour être un peuple. L’existence d’une nation est ... un plébiscite de tous les jours, comme l’existence de l’individu est une affirmation perpétuelle de vie.” Siteerattu Plumyènen (1979, 247) mukaan.

245 Ellis 2005, xx, 147.

246 Jälkimmäinen ajattelutapa koski esimerkiksi Lullya, Gluckia, Sacchinia, Spontinia ja Cherubinia. Ks. esim. Ellis 2005, xix–xx.

247 Ilmiöön ovat kiinnittäneet huomiota mm. Pasler 1991b, Cheyronnaud 1993, Fauser

merkitystä investoitiin samalla valikoituihin Ranskan historian tapahtumiin ja henkilöihin, joista Orléansin neitsyt Jeanne d'Arc oli etuoikeutettu.<sup>248</sup> Ranskalainen kansanlaulu ja ranskalainen identiteetti eivät koskaan sulautuneet yhdeksi, erottamattomaksi ajatukselliseksi kokonaisuudeksi. Vuonna 1925 säveltäjä Charles Kœchlin saattoi kirjoittaa kolonialismin ranskalaisten lähelle tuomiin vieraisiin kulttuuripiireihin viitaten: ”Kaukaisten *folklorejen* herättämä innostus on todellakin yksi ranskalaisen musiikin tunnuspiirteistä.”<sup>249</sup> Tällainen kansanmusiikkinäkemys saattoi askarruttaa Klaminkin ajatuksia. Hänen tapauksessaan ei silloin voinut olla kyse nojaamisesta suomalaissallisiin ideologiisiin linjauksiin.

#### 2.4.3. Huomioita kansanmusiikin asemasta suomalaisen säveltaiteen identiteettisymbolina

Ranskalainen ja suomalainen nationalismi rakentuivat siis erilaisissa historiallisissa olosuhteissa ja erilaisten yhteiskunnallisten edellytysten varassa. Suomalainen kansakunta-ajattelu ja kansallisen identiteetin rakennustyö liittyivät alusta alkaen romanttiseen saksalaiseen, herderiläiseen kulttuuriseen nationalismiin. Säveltäjä ja vaikutusvaltainen musiikkikriitikko, ruotsinkielinen Karl Flodin sivusi vuonna 1900 ilmestyneessä kirjasessaan *La musique en Finlande* kysymystä kansanlaulun asemasta suomalaisessa taidemusiikissa. Hän määritteli Suomen musiikin historian ajanlaskua viitatessaan aikaan, jolloin suomalainen säveltaide ei ollut vielä irtautunut kosmopoliittisesta yleisuuntauksesta:

---

2001, 79–85 ja Ellis 2005, 112, 115, 162–164, 175–176, 203–204, 252. Tällä tutkimusalueella tehdyt löydöt tuovat muutoksen sellaiseen Ranskan Kolmannen tasavallan musiikkikulttuuria koskevaan kuvaan, jossa on tähdennetty vanhan musiikin arvostuksen nousua (esim. Messing 1988). Suomessa Matti Klingen panos on ollut Ranskan kansanmusiikkia koskevien käsitysten muodostumisessa merkittävä. Hän kirjoittaa (Klinge 1998, 253.): ”Kansanmusiikin *genre* oli kuitenkin pitkään aika epäselvä. Varsinkin Ranskassa kansanmusiikki tarkoitti iloista ja raisua, kansanomaista ja tanssillista, usein poliittista ja kaksimielistä musiikkia – sellaisen suuri nimi on Béranger. Saksassa ja Pohjoismaissa kansallistunteen etnografisuus ja maaseutumaisuus ilmeni myös musiikkimaussa. Porvarillisen elämäntyylin kannalta nämä molemmat traditiot olivat kiinnostavia, ja siksi 1850- ja 1860-luvulla elivät rinnakkain sentimentaalisen yksinkertaiset ’kansanlaulut’ ja etenkin Offenbachin nimeen liittyvät riehakkaat kupletit ja tanssilliset elementit.” Onkin huomattava, että kansansävelmää koskevat käsitykset kokivat Ranskan Kolmannessa tasavallassa suuria muutoksia. Ks. myös heinäkuun vallankumouksen jälkeistä, monivahteista tilannetta koskevat huomiot edellä.

248 Jeanne d'Arcista ranskalaisten säveltäjien teosten aiheena ks. Fauser 2001, 75–77.

249 Kœchlin 1925.

Suomalaisen kansallisen runouden sekä kauniiden, surumielisten kansanlaulujen vaikutus on tuntunut suomalaisilla säveltäjillä vasta noin kymmenen vuoden ajan. Siihen saakka suomalaisella musiikilla oli aivan yleislaatuinen kosmopoliittinen luonne.<sup>250</sup>

Ajanlaskunsa perustana Flodinilla lieenee ollut varsinkin Sibeliuksen *Kullervon* kantaesityksen hetki, mutta hän on voinut ajatella myös muita saman säveltäjän kansanmusiikista ammentavia 1890-luvun sävellyksiä.<sup>251</sup>

Huomionarvoista on, että kansanhenkiahypoteesi omaksuttiin luovan suomalaisen säveltaiteen piirissä tavalla, joka käytännössä salli häivyttää kuuluvilta (joskaan ei velvoittanut näin menettelemään) kansanlaulun musiikillisena objektina, ajatellaanpa ”autenttista”, kansan suusta lähtenyttä laulua tai sen tyylijäljitelmää. Säveltaiteen spesifiin, herderiläis-idealistic nationalismin piirissä kehittyneeseen tapaan omistaa huomiota suomalaiselle kulttuuriselle erikoislaadulle vaikutti paitsi saksalaisen idealistisen filosofian seuraaminen myös sitoutuminen muissa suhteissa saksalaiseen musiikkikulttuuriin.<sup>252</sup> Vielä Klammin ajan suomalaisessa luovassa säveltaiteessa ovat näkyvissä seuraukset, joiden lähtökohdat palautuvat siihen, että kulttuuri-Suomi oli keskittynyt pitkään kansanlaulun kirjalliseen ulottuvuuteen.

Ensimmäisenä laitoksena vuonna 1835 ilmestyneen *Kalevalan* aihepiiri alkoi hedelmöittää kansallisesta mytologiasta ja identiteettikysymyksestä kiinnostuvaa suomalaista taidetta alustavasti 1850-luvulla.<sup>253</sup> Kansalliseepoksen runot olivat alun perin laulettuja, mutta muinaisrunouden musiikillinen substanssi vaikutti suomalaisessa historiallisessa ja kulttuurisessa viitekehysessä aluksi toissijaiselta. Turkulaisten ylioppilaiden tiedetään tunteneen ja laulaneen suomalaisia runosävelmiä eepoksen kokoajan, Elias Lönnrotin koulu- ja opiskeluaikana 1810- ja 1820-luvulla.<sup>254</sup> Vaikka laululla ja soitolla

250 ”L’influence de la poésie nationale finnoise, des belles et mélancoliques chansons populaires, ne s’est fait sentir chez les compositeurs finlandais que depuis une dizaine d’années. Jusqu’à ce moment la musique finlandaise a eu un caractère de cosmopolitisme tout à fait général.” Flodin 1900. Flodinin kirjoitus saattoi eri kielille tehtyinä käännöksiä kesällä 1900 Helsingin filharmonisen seuran orkesteria Euroopan-kiertueelle ja Pariisin maailmannäyttelyyn. Sitä jaettiin yleisölle konserttien yhteydessä.

251 Sibeliuksen musiikin kyseisen ajan kansanmusiikkipiirteistä ja näiden piirteiden käsittelystä ks. Murtomäki 2010.

252 Klinge kirjoittaa 1840-luvun tilanteesta Topelius-kirjassaan: ”Kun puhutaan ’kansanlaulusta’, ajatus palaa luonnollisesti Herderiin, joka antoi sisällön käsitteelle *Volkslied*. Mutta Herderin *Volkslied* on ensi sijassa runo, *Stimmen der Völker in Liedern* ei sisällä mitään nuotteja. Herderin ja Lönnrotin ajan ’kansanlaulu’ oli yksinkertaisen säestyksen tuella laulettu eppinen tai lyrinen runo. Nyt oltiin käsitteelle kansanlaulu antamassa uutta sisältöä, jossa sävelen osuus korostui ja sanojen osuus jäi taustalle.” Klinge 1998, 253.

253 R.W. Ekman maalasi Kalevala-aiheisia teoksia jo 1850-luvulla. Filip von Schantzin *Kullervo-alkusoitto* on peräisin vuodelta 1860.

254 Lönnrotin omasta huomattavasta musiikillisesta kyvykkyydestä on saatu äskettäin

on *Kalevalassa* sisällöllisestikin merkittävä osa, muut kuin musiikilliset tekijät olivat motivoineet eepoksen syntyä. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun kansainvälinen grekomania ja romanttinen muinaisuuden harrastus ovat se henkinen tausta, joka johti suomalaisen muinaistaruston rinnastamiseen Homeroksen sankarirunoelmiin, saksalaiseen *Nibelungenliediin* ja Macphersonin kelttiläisenä kansanrunoutena julkaisemaan Ossianin lauluun. Suomalaisille kansallinen mytologia tarjosi – kuten näytti – mahdollisuuden perustella historiallisesti yhtenäisen kansakunnan oikeus nykyiseen ja tulevaan olemassaoloon.<sup>255</sup> Maan musiikkielämän yleinen kehittymättömyys selittää omalta osaltaan sitä, että musiikillinen näkökulma *Kalevalaan* avautui hitaasti.

Tarkasteltaessa suomalaista Kalevala-harrastusta ajan eurooppalaisessa kontekstissa kiinnittää huomiota sen yhteiskunnallisesti enimmäkseen konservatiivinen, ei-vallankumouksellinen luonne.<sup>256</sup> Vuonna 1831 perustettu Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, jonka Venäjän keisarivaltaan kohdistuneeseen lojaalisuuteen Matti Klinge on kiinnittänyt huomiota, rahoitti Lönnrothin runonkeruutoimintaa ja sitten *Kalevalan* julkaisemisen. Klinge esittää, että henkilökontaktien kautta lähellä Helsingin keisarillista Aleksanterin yliopistoa sijainnut SKS seurasi Nikolai II:n vuonna 1833 säätämän ”virallisen nationalismin” suuntaviivoja.<sup>257</sup> Juuri tämä organisaatio toimi sitten suomalaisen kansanmusiikin keruutoiminnan pääasiallisena koordinaattorina.<sup>258</sup> Samana

---

monipuolinen käsitys. Lönnrot itse korosti *Kantelettaren* esipuheessa soiton ja laulun merkitystä ihmisen toisena, ”pyhempanä kielenä”. Laitinen 2003a, 117–120. Laitisen artikkeli ”Elias Lönnrot ja musiikki” ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1991 *Kalevalaseuran vuosikirjassa* 71 sekä uudelleen teoksessa Laitinen 2003.

255 Sihvo 2003, 56–57. Ks. myös Salmenhaara 1996, 35–39.

256 Varhaisemmassa ja toisenlaisessa yhteydessä Väinämöisen kanteleensoitosta kertova runolaulu *Sitten vanha Väinämöinen* oli 1810-luvulla – ja siis ennen *Kalevalan* ilmestymistä – Upsalassa suomalaisen kansallismielisen taistelulaulun asemassa. Laitinen 2003a, 119.

257 SKS asettui esivallan suojelukseen ja hallituksen tahdon soveltajaksi mm. kutsumalla kunniajäsenikseen korkeat valtionvirkamiehet, 1840 Suomen kenraalikuvernöörin, kenraaliadjutantti ruhtinas Menschikoffin. Klingen tulkinnan pohjana on ajatus, että seuran perustamisajankohtana oli Suomen erityisaseman ja omaehtoisen kehityksen kannalta tarkoituksenmukaista saada Venäjä vakuuttuneeksi suuriruhtinaskunnan lojaalisuudesta. Virallisen nationalismin arvot ”ortodoksia, autokratia, nationalismi” olivat suora vastalause vallankumoukselliselle iskulauseelle ”vapaus, tasa-arvo, veljeys”; Suomessa ortodoksian korvasi autonomian turvaama luterilainen kirkko. Klinge 1999, 265–273. Irma Sulkunen (Sulkunen 2004, 21–23) on tähdentänyt SKS:n perustamisvaiheen hapuilevampia, kansallisuusliikkeen ristiriitaisesta dynamiikasta kertovia piirteitä. Virallisen nationalismin merkityksestä Venäjän musiikkielämässä ks. esim. Taruskin 1997, 26.

258 Kansansävelmien keruu- ja julkaisutoiminnan tukijärjestöistä SKS oli Suomessa ylivoimaisesti tärkein. Keräysmatkaa 1847 suunnitelleensa D.E.D. Europaeus ja H.A. Reinholm sisällyttivät sävelmien muistiinpanon varsinaiseen keräysohjelmaan. Hankkeen valmistelu ja tulosten julkistaminen tapahtuivat yhteistyössä SKS:n kanssa. Suomessa varsinainen järjestöjen johtama kansansävelmien keräys- ja julkaisutoiminta al-

ajankohtana suomalaisen säätyläistön parista tavataan korkeakulttuurista *Kalevalan* muinaisrunoja uudemman kansanlaulukerrostuman harrastusta, jonka tarpeisiin alettiin sovittaa ja julkaista laulukokoelmia. Näistä sävelmistä kiinnostui myös vuonna 1835 Suomeen muuttanut ja maan musiikkielämän johtoon asettunut saksalainen Friedrich Pacius, Ludwig (Louis) Spohrin Kasselin koulun kasvatti. Hän sovitti uuden kotimaansa kansanlauluja Lönnrotin kokoaman ja 1840 ilmestyneen *Kantelettaren* nuottiliitteestä.<sup>259</sup> Juuri *Kantelettaressa* julkaistut uudemmat kansanlaulut tulivat suomalaisen säätyläistön makua vastaavina suosituiksi ennen kuin mielenkiinto runolaulua kohtaan vuosisadan loppua kohden kasvoi.<sup>260</sup> Paciuksen säveltämän musiikkinäytelmän *Prinsessan af Cypern* (Kypron prinsessa, 1860) ”Helkan myllylaulu” osoittaa ”Suomen säveltaiteen isän” olleen perillä myös arkaaisemmasta, viisijakoisesta runolaulusta.<sup>261</sup>

koi vasta 1850-luvulla eli selvästi myöhemmin kuin keruu Ranskassa. Tämän toiminnan alku oli eräässä mielessä Ranskan vallankumousvuoden 1848 seurausta. Keisarin lakautettua 1852 Helsingin Aleksanterin-yliopiston osakunnat poliittisesti epäilyttävinä Savo-Karjalainen osakunta lahjoitti 1853 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle omaisuuttaan ja määräsi lahjoituksen käytettäväksi maantieteellisen alueensa ”runojen, laulujen, satujen, historiallisten tarinoiden ja laulantojen keräilemistä varten”. Väisänen 1917, 16–17. SKS:n johtama ja sen stipendiaattien toteuttama sävelmäinkeräys alkoi toden teolla vuotta myöhemmin. Keräysmatkalle lähtivät silloin Karl Collan, J.F. von Schantz ja Wilh. Poppius. Stipendiaattien lisäksi seuralle toimittivat kansansävelmäkokoelmia edelleen henkilökohtaisen harrastuneisuuden pohjalla toimineet yksityishenkilöt. Väisänen 1917 ja Asplund 2006, 250–251.

259 Paciuksen nopea kiinnostuminen suomalaisesta kansanperinteestä on ilmeinen. Laitisen käsityksen mukaan sovitukset ovat syntyneet vuonna 1840 tai myöhemmin, mutta niiden tarkka ajoittaminen on vaikeaa. Koska Paciuksen kirjoittamat sanat ja melodia poikkeavat eräissä tapauksissa *Kantelettaressa* julkaistuista, Laitinen pohtii, oliko säveltäjän käytössä tässä työssä mahdollisesti myös muita lähteitä. Laitinen 2003a, 132–134.

260 Laitinen 1986, 41. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran sävelkomitea arvioi vuonna 1886, jolloin valmisteltiin tieteellisen tutkimuksen tarpeeseen aiottua, kaksi vuotta myöhemmin käynnistynyttä suurta kansansävelmäjulkaisua: ”Ensi sijassa olisivat kai runosävelmät, kansamme vanhimman soitto- ja laulutaidon muistomerkkeinä, julkaistavaksi valmistettavat.” Väisänen 1917, 40, 42–43. Lönnrot itse arvosti eniten vanhoja runolaulusävelmiä, kuten A.O. Väisänen huomauttaa lainaten hänen esipuhettaan *Kantelettaren*: ”Jos nyt tarkemmin tutkimme näitä nykysajan lauluja vanhanaikaisten rinnalla, niin ylipäänsä saatamma sanoa, että ovat kehnompia laadustaan, ei ainoasti kielen vuoksi, vaan muunki laulusomuutensa.’ Edelliset voittavat ’ainoastaan nuottiensa moninaisuudella ja niidenpä tähden kyllä ovatki niin tavallisiksi tulleet. Oikeassa laulussa ei pitäisi kumpasenkaan, ei sanan, eikä nuotin, yksipuolisesti vallita, vaan keskinäisessä sovussa ja yhteydessä toisensa kanssa elämän.” Väisänen arvioi: ”Julkaisemalla ’nykysajan lauluja’ ei Lönnrot siis noudattanut niin paljon omaa kuin lukevan yleisön mielitekoa. Tyydyttävähän nämä sinänsä kehittyneen maun vaatimuksia paremmin kuin runosävelmät, joissa piilevät kauneusarvot ilmenevät vasta luovan säveltaiteen alueella.” Väisänen 1917, 10–11.

261 ”Helkan myllylaulussa” Pacius käytti näytelmän kirjoittajan, Zacharias Topeliuksen H.A. Reinholmilta saamaa 5-iskuista runosävelmää. Musiikkinäytelmä ”Kypron prinses-

Suomalaisen musiikillisen nationalismin suurena hetkenä nousee esiin Paciuksen säveltämän *Kung Carls Jagdin*, ensimmäisen suomalaisen oopperan, kantaesitys vuonna 1852. Sen edellä *Helsingfors Tidningar* -lehdessä ilmestyneessä Zachris Topeliuksen kirjoituksessa ilmenee 1800-luvulla tavalinen saksalainen ajattelutapa, jonka mukaan kansanhenki sai kansanmusiikissa ensimmäisen asteen ilmaisunsa mutta tuotti korkeammalla asteella lopulta kansallisen klassiikan (Klassik).<sup>262</sup> Ei ollut tarpeen kansanmusiikkilainoin alleviivata musiikissa joka tapauksessa toteutuvaa kansallista yhteenkuuluvuutta. Topelius itse oli Paciuksen oopperan libretisti.

Kun ennen vanhaan yksinäinen paimentyttö lauloi Suomen vihannalla rannikolla surujaan ja illojaan lehdon puille – tai kun vanha runonlaulaja lauloi mahtavia, älykkäitä mutta musiikillisesti yksitoikkoisia runojaan pirttien väelle –, silloin ei liene kukaan aavistanut, että näillä seuduilla kajahtaisivat jonain päivänä taidokkaat, suurenmoiset, soinnullisesti ja melodisesti täydelliset sävelet, jollaisia voi luoda vain uudempi aika musiikin taiteellisen ja monipuolisen koulutuksen alaisuudessa. Tuo päivä on tullut – se on tänään! –, ja juuri tänään, kun musiikki on Suomessa tuonut esiin toislaiseksi suurimman sävelluomuksensa, täytyy kiittolisena muistaa musiikin yksinkertaisinta, alkuperäisintä, ensimmäistä muotoa, lempeää ja raikasta kansanlaulua, josta on kasvanut näin ihana kukka samalla tavalla kuin päivän täyteys saa alkunsa aamutaivaan ensimmäisestä hennosta ruusunpunervasta valonpilkahduksesta. Kunia ja kiitos kansanlaululle! Suurin musiikki – näin Mozartilla – on hakenut siitä raikkaan ravintonsa, ja myös tämän päivän teos on osoittanut sille rakkautensa runoilemalla balladin sen tyyliä ja liittämällä mukaan sen myrskyisässä käännekohtassa vanhan tanssileikin tunnetut sävelet.

Harvat kansakunnat maailmassa ovat sellaisella lämpimällä ja sydämellisellä rakkaudella kuin suomalaiset kunnioittaneet laulua, sen menneinä kovina aikoina suomaan lohtua ja turvaa. Mutta koska laulu oli heille jotain niin loputtoman korkeaa ja rakasta, he sijoittivat siihen sellaisen sanojen viisauden ja kauneuden, että he ajatuksen ja sävelten sopusoinnun nimissä enimmäkseen löivät laimin melodian. Siinä määrin melodioita vailla kuin on luultu eivät suomalaiset sentään ole, tämän ovat uudemmat laulukokoelmat todistaneet; mutta kukaan ei kieltäne, että suomalaiset jäävät melodisessa suhteessa selvästi jälkeen naapureistaan ruotsalaisista ja venäläisistä. Ehkä tämä on osaltaan selitys sille, että maassamme on syntynyt niin vähän säveltäjiä. Toisaalta sama ominaisuus selittää, miksi Suomessa on mahdotonta säveltää musiikkikappale, oli se suurempi tai pienempi, jossa sanat olisivat yhtä värittömät kuin esim. suurimmassa osassa ruotsalaisia kansanlauluja.<sup>263</sup>

san” kalevalaisesta taustainspiraatiosta ks. esim. Salmenhaara 1995, 357–358.

262 Dahlhaus 1974, 76. Ks. myös Huttunen 1993, 150 ja Sarjala 1994, 205–206.

263 ”När fordor en dag på den grönskande kusten af Finland den ensliga valfflickan sjöng sina sorger och sina fröjder för lundens löf – eller när den gamle barden sjöng sina mäktiga, sinnrika, men musikaliskt enformiga runor för pörtets folk – då anade visst ingen, att dessa nejder en dag skulle genljuda af toner, konstrika, storartade, harmoniskt och melodiskt fulländade, sådana endast en nyare tid, under musikens konstnärliga och

Vaikka Suomessa taidemusiikin kehitystä koskevaan ajatteluun itseensä sisältyi oletus taidemusiikin kansanmusiikkiin palautuvasta lähtökohdasta, vaalittiin myös mielikuvaa kansanmusiikkiohjelmiston alkuperäisestä tallentajasta ja välittäjästä, Suomen kansasta. Suomalaisen idealisoidun kansakuvan stereotyyppiset hyveet – yksinkertaisuus, köyhyys ja vaatimaton nöyryys – ovat kaukana siitä maaseudun väestön terävä-älyisyyttä ja tarkkanäköisyyttä korostaneesta käsityksestä, jonka Ranskan Toisen keisarikunnan radikaali vasemmisto-oppositio omaksui.<sup>264</sup> Kansanlaulu tuli suomalaisen säätyläistön mielikuvamaailmassa ”osaksi laatumaisemaa”, ja sellaiset piirteet kuin surumielisyys, yksinkertaisuus ja suloinen kauneus vakiintuivat sen luonteenomaisiksi, stereotyyppisiksi ominaisuuksiksi.<sup>265</sup>

”Kansanmusiikki on hyvä esimerkki siitä, että 1800-luvun kansalliset symbolit olivat usein kuvitteellisia ja jopa sattumalta syntyneitä”, suomalaisista 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen musiikinhistoriankirjoitusta tutkinut Matti Huttunen huomauttaa. Hänen mukaansa kansanmusiikinomaisuutta pidettiin kyllä merkittävänä suomalaisen säveltaiteen tunnusmerkkinä. Sen sijaan ”[t]utkijat katsoivat, että kansanmusiikin suora lainailu on kiellettyä: säveltäjän oli sallittua kirjoittaa inspiroituneesti, tiedostamattomasti ja myötäsyntyisesti kansanmusiikinomaiseen tyyliin muttei käyttää hyväkseen kansanmusiikkia.”<sup>266</sup> Ilmeisesti Huttusen tulokset kaipaavat sitä täsmennystä, että tarkasteltavana aikakautena oli runsaasti kysyntää erilaisille suomalaisten kansanlaulujen sovituksille, joille ei kuitenkaan konsert-

mångsidiga utbildning, kan skapa dem. Denna dag har kommit – den är i dag! – och just i dag, då musiken i Finland frambragt sin härtills största tonskapelse, bör man tacksamt erinra sig musikens enklaste, ursprungligaste, första form, den ljuftva och friska folkvisan, ur hvilken sedan en så herrlig blomma vuxit upp, som dagens fullhet upprinner ur morgonens första spåda rosande strimma i skyn. Ära och tack åt folkvisan! Den största musik – en Mozart – har hemtat ur den sin friska näring, och även denna dagens verk har bevisat för den sin kärlek, genom att dikta en ballad i dess stil och genom att midt i sin stormiga vändpunkt oförändradt anbringa de kända tonerna af en gammal danslek. Få nationer i verlden hafva med sådan varm och innerlig kärlek som Finnarne hyllat sången, deras tröst och tillflykt i framfarna hårda dagar. Men emedan sången var för dem så oändligt hög och kär, hafva de deri inlagt en sådan rikedom af ordets visdom och skönhet, att de merändels för både tankens och tonernas harmoni försummat melodin. Så arm som man trott är icke Finnen på melodier, de nyare samlingarne af visor intyga detta; men ingen lärer neka, att ju Finnen i melodier står betydligt efter sina grannar Svenskarne och Rysarne. Törhända utgör detta i sin mån en förklarning hvarföre så få kompositörer uppstått i vårt land. Å andra sidan förklarar samma egenhet, hvarföre det i Finland är omöjligt att dikta ett musikstycke, större eller mindre, der orden äro så färglösa, som t. ex. i flertalet af de svenska folkvisorna. – ” Topelius 1852.

264 Vrt. Fulcher 1980, 31. Fulcher huomauttaa, että ranskalaisen yhteiskunnan konservatiiviset ainekset käsittivät samaan aikaan chansonin lajin puhtaaksi, yksinkertaiseksi ja perinteiseksi luonnollisen tunteen ilmaisuksi, jonka vaikutus oli kohottava ja jalostava.

265 Laitinen 1986, 42–43.

266 Huttunen 1993, 122.

ti-instituutiossa vallitsevan tyylilajihierarkian puitteissa kuulunut kunnia-asema arvokkaimmissa tilaisuuksissa, sinfoniakonserteissa. Näin käy ilmi, että ”autenttisuuden periaatteesta, joka soi perinneohjelmistolle kansallisuuden perusteella etuoikeutetun aseman”, ja siihen liittyvästä ”implisiittisestä kilpailusta, joka on etnonationalismin tunnuspiirre”, voidaan Suomen kansallisen luovan säveltaiteen tapauksessa Samsonin määritelmän mukaisesti puhua usein paremmin kirjallisin kuin musiikillisin termein. Kansanmusiikinomaisuuden tai kansanmusiikkivaikutteisuuden ohella ”suomalaisen musiikin” tunnusmerkkeinä pidettiin kalevalaisuutta tai Kalevala-vaikutteisuutta, Suomen luonnon kuvailua sekä Suomen kansan tuntojen ilmaisua.<sup>267</sup> Suomalaisessa itsekäsityksessä suomalaiskansalliset korostukset ovat pitkälti musiikin ideatason ilmiö samalla kun saksalaiseen musiikkifilosofiaan niin ikään kuuluva universaalisuuden ihanne saa musiikkiauktoriteettien oman maan säveltaidetta koskevista arvostuksista suuren painon.

Klami-tutkimuksenkin kannalta on aihetta kysyä, miten läpinäkyvä merkitysjärjestelmä kansallinen suomalainen luova säveltaide oli soivana ilmiönä. Suomessakin kansalliset korostukset leimasivat kiistatta maailmansotien välistä yhteiskunta- ja taide-elämää. Tätä ilmiötä arvioi vuonna 1922 äskettäin Suomeen asettunut pietarilaiskosmopoliitti Ernest Pingoud turhautuneessa mielipiteenilmauksessa:

Nuoret kansat, joiden itsetunto on vielä liiallisen voimakas – ehkä sen vuoksi erikoisen voimakas, että sen avulla eräät puutteellisuudet peittyvät – ovat taiteessaan aina taipuvaisia antamaan näkyväisen muodon tälle itsetunnolle. Näiden kansojen kulttuuri on vielä liian nuori tuottaakseen kansainvälistä laatua olevia selväpiirteisiä yksilöitä, ja siksi voi havaita taipumusta yhteenliittymiseen ja ryhmittymiseen. Kun useimmiten ei ole vielä irtauduttu kansallisesta perustasta, niin lankeaa itsestään, että juuri siitä imetään voima ja siihen nojaututaan. Tällä kulttuurikehityksen asteella olevat kansat luovat kansallista taidetta ja mahtailevat sillä. Ei mikään saata järkyttää uskoa kansanomaiseen; se on määräävää ja perustavaa laatua. Taiteelle annetaan sekä määrätty suunta että tarkoituserät ja kansainvälinen arviointi unohtuu. Riittää, kun tämä taide vain täysin tyydyttää oman kansan tarpeen – sehän kääntyykin välittömästi ainoastaan oman kansan puoleen. Kansallinen taide on kaiken taiteen lapsuusaste, kotiseututaidetta laajemman mittapuun mukaan.<sup>268</sup>

Emigranttisäveltäjän yleistävä näkemys oli, että kansakunnan taide tuli kansainväliseksi sen kulttuurin edistyessä. Taide alkoi silloin ratkaista ”ominaisinta ongelmaansa, muutokysymystä”. Suomessa tarjottiin hänen mielestään kuitenkin vielä rapsodisuutta, eepillisyyttä, suomalaisuutta ja kansallispukua, kun niiden sijaan olisivat olleet toivottavia arkkitehtuuri, draamal-

<sup>267</sup> Id.

<sup>268</sup> Pingoud 1995d, 246.



lisuus, yleisinhimillisyys ja alastomuus.<sup>269</sup> Puheenvuoro oli modernistin. Saksassa opiskelleelta ja paljon saksaksi kirjoittaneelta Pingoud’lta unohtui, että voimakkaan itsetunnon ilmaisuja eivät esittäneet luovan säveltaiteen alueella ainoastaan ”nuoret kansakunnat”. Ei lopultakaan ole ilmeistä, että Suomessa oli käynnissä sellaisen selväpiirteisen suomalaisen kansallistyylin rakentaminen, joka olisi yhtäältä koonnut säveltäjiä yhteisten päämäärien taakse ja toisaalta velvoittanut heitä ohjelmallisesti luopumaan ”vieraista” pyrkimyksistä. Jos kansalliset arvot Suomessa sotienvälisenä aikana epäilemättä korostuivatkin, jos sanalla kosmopoliittisuus oli julkisuudessa huono kaiku, ja jos kulttuuriala poliittisen elämän tavoin ylläpiti jopa vuorovaikutusta kansallissosialistisen Saksan kanssa, tällainen kehitys ei voinut yhtä pitkälle kuin esimerkiksi Norjassa.

Myös Ranskassa kansallista musiikkityyliä koskeva keskustelu oli 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä vilkasta.<sup>270</sup> Se, mitkä musiikin ominaisuudet edustivat ranskalaisuutta, ei silloin määrittynyt satunnaisesti. Tavoiteltu kansallistyyli, arvokkaana näyttäytynyt ’ranskalainen koulu’, ei – toisenlaisista aikalaistulkintoista huolimatta – ollut minkään keskeytymättömän, lineaarisen kehityksen tulos. Tarkka rajanveto kansallistyylin ja ei-kansalliseksi koetun aineksen välillä olisi myös ranskalaisen musiikin osalta käytännössä mahdotonta. Siitä huolimatta suomalaisten musiikkiautoriteettien ihanteeksi nostama kansallinen luova säveltaide näyttää tyyliominaisuuksiltaan paljon löysemmin säädellyltä järjestelmältä kuin 1900-luvun alkupuolen ranskalainen musiikki. Ilmiötä selittää osaltaan kotimaan musiikkielämän – pohjimmitaan herderiläisin ja hegeliläisin filosofisin perustein – Sibeliukselle myöntämä yksinäinen vahva rooli. Tuo rooli ei palautunut ainoastaan hänen musiikkinsa koettuun suomalaisuuteen, vaan myös hänen jo varhain saamaansa kansallisen suurmiehen asemaan sekä yleisemmin ajattelutapaan, joka arvioi kansanhengen vuosisataisen kehityksen edenneen Sibeliuksen originaalisuudessa toteutuvaan sisäiseen vapauteen.<sup>271</sup> Sibeliuksen tyylikehitys ylitti aika ajoin suomalaisen yleisön ja arvostelijakunnan vastaanottokyvyn,

269 Pingoud 1995d, 247.

270 Ks. esim. Messing 1988.

271 Ks. Huttunen 1997, 219–224. Huttusen näkemys perustuu suomalaisen musiikin historian kirjoituksen aineistoon. Hänen mukaansa käsitys Sibeliuksesta kansallisena säveltäjänä oli Suomessa toiseen maailmansotaan saakka vallitsevana. Hän tähdentää, ettei Toivo Haapasen ja hänen aikalaistensa suomalaisen musiikin historian kuvaus ollut tyylihistoriaa. Sibeliuksen teosten kuvauksissa mainittiin monia erilaisia kansallisia piirteitä, joskus kiteyttävän *Kalevalan* tai suomalaisen maiseman hengen. Hänen teostensa ja kansanmusiikin sisäistä yhteyttä pidettiin usein itsestäänselvytenä. Sibeliuksen musiikki oletettiin spontaanisti, ilman tarpeetonta vierasta vaikutusta tai kansanmusiikin tietoista käyttöä luoduksi. Kuulijoiden oletettiin tunnistavan välittömästi Sibeliuksen musiikin suomalaisen luonteen.

mutta hän oli kansainvälisiä voittoja niittäessään siitä huolimatta kansallisen ylpeyden aihe, jonka outojenkaan tyylipyrkimysten lopullinen tuomitseminen ei olisi tullut kysymykseen. Vaikka hänen uudistavat sävellyksensä eivät olisikaan kuulostaneet yhtä tutunomaisella tavalla suomalaisilta kuin *Kullervo*, niiden suomalaisuutta ei ollut tapana asettaa kyseenalaiseksi.

Myös Klami-tutkimuksen on tärkeää erottaa kansanmusiikki ideologisesti latautuneesta kansallisen ja universaalin kategorioiden ajatusyhteydestä. Tämä tutkimus ei voi kattavasti selvittää, missä määrin suomalainen nationalismi otti tavoitteekseen yhtenäisen kansallistyylin luomisen. Tutkimus haluaa kuitenkin osallistua ilmiön erittelyyn omalta, Klamin toimintaympäristöä koskevalta osaltaan.

### 3. Identiteetti ja modernismi

Klamin säveltäjäntoimintaa edeltävää Suomea koskien ”suomalaisesta kansallistyylistä” olisi vaikeaa puhua musiikillisin termein. Selvitystä kaipaava myös Klamin asema suhteessa hänen aikansa modernismiin. On tarpeen kysyä, missä vaiheessa, millaisessa muodossa ja millaisella intensiteetillä modernismi musiikki-ilmionä ja suurena kertomuksena kosketti Klamia ja miten se silloin leikkasi kansallisuuden suurta kertomusta. Päämäärä ei tässä merkitse luokitteluyritystä vaan säveltäjän kohtaamien tärkeiden taiteellisten kysymysten lähestymistä ja tarkentamista sekä hänen kannaltaan epämiellekkäiden kysymyksenasetteluiden rajaamista pois tarkastelun piiristä. Nuo tärkeät kysymykset eivät välttämättä tulleet Klamin tietoisuuteen osana samoja myöhempiä linjauksia ja kertomuksia, jotka strukturoivat nykytutkijan historiakäsitystä.

Vaihtelevat, toisistaan poikkeavat ja erilaisiin arvoihin kietoutuvat modernismin määritelmät ovat ilmeisesti olleet hämärtämässä kuvaa Klamin suhteesta omaan aikaansa. Viivästynyt arvonnousu, joka tuli Suomessa toisen maailmansodan jälkeisessä ilmapiirissä ennen pitkää sellaisten erilaisia ihanteita edustaneiden säveltäjien kuin Aarre Merikannon ja Väinö Raition nyt ”edistykselliseksi” arvioitujen 1920-luvun pyrkimysten osaksi, on kuvan yksi osatekijä. Toinen on se, että Sibeliuksen merkitys uudistajana ja edelläkävijänä tunnustettiin vuosisadan viime vuosikymmeninä kansainvälisesti. Tällainen viivästynyt tunnustaminen tekee näkyväksi modernismin ja edistyksen käsitteiden historiallisen arvosidonnaisuuden ja konstruktioluonteen. Kriitikon tai tutkijan oma intentionaalisuus nousee polttopisteeseen. Epiteettiä modernisti on käytetty kunnianosoituksena ja säveltäjän maineen pelastamisen välineenä. Sillä on viitattu niin musiikilliseen tyyliin ja sävellykselliseen tai yleisemmin säveltäjän vastustavaan asenteeseen kuin säveltäjän kuulumiseen tiettyyn taiteilijapiiriinkin. Joskus modernismia on luonnehdittu traditioksi,<sup>272</sup> toisinaan tradition kieltämiseksi. Modernistisen maailmankatsomuksen on sanottu sulkevan ulkopuolelleen ihmisen yhteiskunnallisen olemisen ja yhteiskunnallisen käytännön; se keskittyisi sen sijaan eksistentiaalisiin ongelmiin.<sup>273</sup>

272 Modernismi on Leon Botsteinin mukaan ”[a] term used to denote a multifaceted but distinct and continuous tradition within 20th-century composition”. Botstein, *Modernism*.

273 Karkama 1990, 34.

Musiikillisen modernismin alku on sijoitettu ensimmäistä maailmansotaa välittömästi edeltäviin vuosiin,<sup>274</sup> joskus vuosiin 1907–1909;<sup>275</sup> joskus modernismia on nähty jo 1800-luvun puolenvälin luovassa säveltaiteessa<sup>276</sup>. Usein sekaannusta seuraa siitä, että jotkut tutkijat viittaavat modernismiin soveltavasti käsitehistoriallisin perustein, toiset kiinnittävät huomiota vain aikalaisten modernismiksi nimittämiin ilmiöihin, ja kolmannet vetoavat tyylikriteereihin aikalaisten käyttämistä käsitteistä riippumatta. Jim Samson on kuvannut modernismia ”essentiaalisesti kiistellyksi käsitteeksi”. Kysymykseen essentiaalisesti kiisteltujen käsitteiden oikeasta käyttötavasta liittyy niiden käyttäjien taholla väistämättä loputtomia kiistoja. Tällaisia kiistoja ei voida ratkaista vetoamalla empiiriseen todistusaineistoon, kielelliseen käytäntöön tai pelkkään logiikan kaanoniin.<sup>277</sup> Samson itse ei viittaa ’modernismilla’ ensisijaisesti 1900-luvun säveltaiteen tyyli-ilmiöihin. Hänen huomionsa modernismin luonteenomaisista muuntavista funktioista ja kategorianetsinnästä – sen joko-tai-kysymyksenasetteluista – ovat siitä huolimatta oleellisia myös 1900-luvun alun eurooppalaisen kehityksen tutkimuksen kannalta. Termin modernismi käyttötavat ovat liian vaihtelevia soveltuakseen palvelemaan musiikkitieteellistä erittelyä ilman pitkälle vietyjä täsmennyksiä.

Tutkimuksessa ei ole vielä paneuduttu riittävästi modernismia koskevan keskustelun paikallisiin piirteisiin ja kehitykseen eri tahoilla.<sup>278</sup> Klami-tutkimuksen yhteydessä on otollista kiinnittää huomiota Helsingissä, Pariisissa ja Wienissä käytyihin keskusteluihin unohtamatta pietarilaista kehitystä.

### 3.1. Kriittinen taiteilija ja edistys

Frederick Karl on kiteyttänyt modernismin olemuksen useita eri aloja edustavien taiteilijoiden näkökulmasta:

---

274 Botstein, *Modernism*.

275 Albright (2000, 31–32) puhuu tässä yhteydessä ’modernismin aikakaudesta’. Mikäli modernismi määriteltäisiin ”objektin ja subjektin herooiseksi toisistaan erkaantumiseksi [disintegration]”, liikkeen alku voitaisiin hänen mielestään sijoittaa noin vuoteen 1886.

276 Ks. Samson 2002, 592 ja Samson 2008, 23–24.

277 Samson 2008, 23–24. Samson viittaa Walter Bryce Gallien artikkeliin (1956) ”Essentially Contested Concepts”.

278 Oxfordin yliopistossa järjestettiin 26.4. 2008 tutkijatapaaminen ”Musical Modernism in Britain”, jonka päämääränä oli tutkia käsitteen esiintymistä maassa 1900-luvun aikana. Osanottajia kehoitettiin selvittämään, 1) kuinka modernismi on Britanniaassa määritelty, 2) millainen brittiläisten ja ulkomaisten ”modernististen” teosten vastaanotto on ollut, 3) millainen on ollut brittiläisten säveltäjien asema modernisteina, 4) millainen Britannian ja manner-Euroopan välinen vuorovaikutus on ollut, sekä 5) missä määrin modernismi ja brittiläinen identiteetti on nähty keskenään ristiriitaisina. *Musical Modernism in Britain*.

Melkein kaikissa uudistavissa vaiheissaan modernistit ovat nähneet itsensä eivät perinteen osana vaan epähistoriallisina, erillisinä historiallisista siteistä, joita yleisesti omaksuttujen ajattelutapojen piirissä odotetaan. Modernismiin kuuluu kaikissa vaiheissa siteen katkaiseminen ei ainoastaan perinteisen taiteen vaan myös perinteisen humanistisen kulttuurin kanssa – sen kanssa, mikä liittyy historialliseen prosessiin. Tälle oletukselle perustuu varsinkin avantgarde: on kyse siirtymisestä niin kauas valtavirrasta, ettei historiallinen kehitys enää päde.<sup>279</sup>

Moniin modernismin selityksiin sisältyvä ajatus kriittisestä taiteilijasta, ”taiteilijakriitikosta”, on myös musiikinhistoriallinen tosiasia. Kriittiseen taiteilijaan on viitattu jo edellä puhuttaessa Ranskan utopistisocialisteista, saint-simonisteista, Lisztistä ja uussaksalaisesta koulusta. Läheskään kaikki musiikin modernismin tarkastelut eivät ulota perustaansa aatehistorialliselle alueelle, jota esimerkiksi John Williamson erittelee artikkelissaan ”Progress, modernity and the concept of an avant-garde”. Monien muiden ohella hän muistuttaa edistysajatuksen saavuttaneen painoa filosofian ja yhteiskuntaelämän alueella ennen kuin siitä tuli taidetta koskevassa ajattelussa keskeinen. Ranskan akatemia käytti 1600-luvulla termiä edistys perustellakseen modernien ajattelijoiden paremmuutta edeltäjiinsä nähden. Myöhemmin Auguste Comte ja positivistit ymmärsivät sen avainkäsitteeksi tiellä taikauskosta kohti järkeä.<sup>280</sup> Edistys synnytti vähitellen modernismin ja avantgarden idean taiteen edistystä koskevien yhteiskunnallisten ja poliittisten käsitysten yhdistyessä autonomisen taideteoksen ajatukseen. ”Myytti eheästä tulevastä ihmisestä” miellettiin aiemmin 1800-luvulla yhteiskunnallisesti, mutta Baudelairen ja Wagnerin kohdalla tapahtui sen kääntyminen esteettiseen suuntaan.<sup>281</sup> Tämä merkitsi myös erottavaa tekijää Wagnerin hyvin individualistisen modernismin ja 1800-luvun puolivälin musiikin edistyksellisten, etenkin Lisztin välillä.<sup>282</sup>

279 ”Modernists in nearly all their innovative phases view themselves not as part of a tradition but as ahistorical, as dissociated from the historical ties one expects in marketplace ideas. At any given stage, Modernism is to break not only with traditional art but with traditional humanistic culture, what is connected to historical process. The avant-garde, especially, is based on this assumption: to move so far outside the mainstream that historical development no longer applies.” Frederick R. Karl 1985, *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist, 1885–1925* (1985), s. xii, siteerattuna Williamsonin 2002, 289 mukaan.

280 Pasler 1991, 390.

281 Terry Eagleton (2000, 16) kirjoittaa: ”Once culture comes to mean learning and the arts, activities confined to a tiny proportion of men and women, the idea is at once intensified and impoverished. The story of what this will do the arts themselves, as they find themselves accorded a momentous social significance which they are really too fragile and delicate to sustain, crumbling from the inside as they are forced to stand in for God or happiness or political injustice, belongs to the narrative of modernism.”

282 Sekä Wagner että Liszt uneksivat tästä huolimatta vapautuksesta ja utopioista, jos-

Originaalisen luovan neron ja edistyksen ajatukset alkoivat avantgarden kysymyksen kohdalla eriytyä toisistaan. Modernismin merkkihenkilöt teoksineen hyväksyttiin osaksi originaalisten mestareiden kaanonin, kun taas avantgarde on säilynyt lähinnä suuntauksina.<sup>283</sup> Musiikin edistyksen ihanne herätti vastustusta niin konservatiivisten kuin radikaalia modernismiakin kannattaneiden ajattelijoiden taholla. Edelliset voivat esimerkiksi asettaa vastakkain ”luovan” ja ”kriittisen” hengen; oli joutavaa vaatia kriittistä ajattelua todelliselta, omaehtoiselta luovalta nerolta.<sup>284</sup> Radikaali modernismi puolestaan versoi tyytymättömyydestä edistyksen ja moderniuden koettuun pintapuolisuuteen; modernismiin sisältyi radikaali antimoderni asenne.<sup>285</sup> Antimodernin asenteen muotoutumiseen vaikutti ajatus, että moderni oli muodostunut yhtä paljon laatua koskevaksi kriittiseksi arvioksi kuin historialliseksi kuvaukseksi – että siitä Andrea Gogréf-Voorheesin sanoin tuli paitsi utopian myös ”modernin negatiivisuuden, puhtaan prosessin, kaikkien rakenteiden ja järjestelmien jatkuvan vaihtumisen” ilmentymä. Paljolti samat näkökohdat liittyvät musiikillista edistystä koskeneeseen keskusteluun.<sup>286</sup>

Ajatus edistyksestä – ei esimerkiksi neron originaalisuudesta tai musiikillisesta innovaatiosta sinänsä – muodostui 1900-luvulla musiikin modernismin narratiiveissa keskeiseksi. Monista 1900-luvun ”edistysellistä” musiikkia koskevista esityksistä tuttua lineaarista kuvaustapaa edustaa Leon Botsteinin hakusanan modernismi alla esittämä näkemys *The New Grove* -musiikkitietosanakirjassa. Kirjoittaja määrittää modernismin eksklusiiviseksi, ”selväpiirteiseksi ja jatkuvaksi traditioksi 1900-luvun sävellyksessä”.<sup>287</sup> Hän puhuu siis modernismista traditiona siitä huolimatta, että kyseiseen ”traditioon” sisältynyt odotusten pettämisen vaatimus johti käytännössä myös jatkuvuuden puutteeseen musiikki-ilmausten laadussa. Esittämäänsä modernismikäsitystä kirjoittaja perustelee tukeutumalla yhtäältä Wagnerin ajatteluun ja toisaalta – ainakin näennäisesti – 1900-luvun vaihteen molemmiin puolin eläneiden

---

kin eri tavoin. Williamson 2002, 289–290.

283 Tässä kysymyksessä Williamson (2002, 288) viittaa Matei Calinescuun.

284 Williamson (2002, 288) tarkastelee tässä yhteydessä *Allgemeine musikalische Zeitungin* toimittajaa, saksalaista J.C. Lobeä, joka arvosteli 1848 ilmestyneessä kirjoituksessa edistyksen ihannetta mm. menneisyyden tuntemuksen katoamisen ja suurten sävellysten kaanonin arvonalennuksen johdosta. Ellis (1995, 207) toteaa vastaavan painotuksen Fétisin *Revue et Gazette musicale de Paris*:ssa 1852 ilmestyneissä vaikutusvaltaisissa Wagner-artikkeleissa.

285 Williamson huomauttaa, että tämä jännite tavataan Baudelairen ja Nietzschen Wagneria koskevista käsityksistä. ”The idea of a radical anti-modern position within modernism is familiar enough to the music historian and to the historian of ideas, and it is an important strain in perceptions of Wagner, whether viewed positively (as by Baudelaire) or ultimately judged decadent (as in the later Nietzsche).”

286 Williamson 2002, 289–290.

287 Botsteinilla ”a distinct and continuous tradition within 20th-century composition”.

ihmisten esittämiin käsityksiin. Mainitessaan vasta Busonin, Schönbergin, Schrekerin ja Stravinskyn ensimmäisinä 1900-luvun modernismin edustajina ja ensimmäisinä varsinaisina modernisteina ylipäättään hän viittaa vuotta 1914 välittömästi edeltävän aikakauden kokemukseen.<sup>288</sup> Modernismin sisällä oli vuoteen 1933 mennessä Botsteinin mielestä syntynyt viisi toisistaan erottuvaa säiettä: kirjoittajan merkittävimpänä pitämä toinen Wienin koulu, ”Stravinskyn hallitsema ranskalais-venäläinen akseli”, saksalainen ekspressionismi, kotoperäiset (Botsteinilla englanniksi ’indigenous’) modernismit ja eksperimentaalisuus.

Kertomuksensa 1900-luvun modernismista Botstein esittää kuvauksena Wagnerin musiikin ja historian suhdetta koskevien ajatusten sävellyksellisestä vaalimisesta tuolla vuosisadalla. Kertomus perustuu oletukseen, että modernistisen musiikin tehtävänä oli ennakoida ja heijastaa historian logiikkaa. Taiteen imperatiivi oli menneisyyteen perustuva mutta sen ylittävä dynaaminen originaalisuus. Musiikin historia eteni ajassa edistyen, nostaen hallitsevaan asemaan yhä uusia, tulevaisuuteen katsovia tyynejä. Edistyskellisyys, vastustaminen ja kriittisyys olivat oleellinen osa taiteen legitiimiä originaalisuutta. Tällaiseen modernismitulkintaan sisältyy siis oletus musiikkiin yhdistyvistä velvollisuudesta sitoutua nykyelämän historialliseen ainutlaatuisuuteen. Ajalleen uskollinen taide oli historian johtava kärki ja muutoksen profeettallinen voima. Ei ollut tällaisen filosofian mukaista arvioida taiteen laatua suuren konserttiyleisön kiinnostuksen perusteella. Eristyminen kaupallisesta konserttielämästä oli modernistisille säveltäjille ongelma läpi 1900-luvun.<sup>289</sup>

Ne viisi toisistaan erottuvaa säiettä, jotka Botstein modernismin traditiiossa vuoden 1933 vaiheilla havaitsee, näyttävät kertovan kategorioina kirjoittajan ennakoasenteista siitä huolimatta, että hän huomauttaa säikeiden yksittäisten säveltäjien kohdalla usein yhdistyvän. Erityisesti luokitus ’kotoperäiset modernismit’ herättää toiseen Wienin kouluun, Stravinskyn dominoimaan ranskalais-venäläiseen akseliin ym. rinnastettuna kysymyksiä. Missä merkityksessä modernismi voi olla kotoperäistä? Tuleeko esimerkiksi wieniläisen tai ranskalaisen modernistisäveltäjän osaksi myötäsyttyinen vapaus kotoperäisyyden kategoriasta?

288 Botstein kirjoittaa: ”Modernism was first publicly debated as a distinct historical phenomenon before World War I as a result of several prominent controversies tied to musical events between 1908 and 1913: the Viennese and Berlin premières of works by Schoenberg (particularly his *Quartet no. 2* and *Pierrot Lunaire*), the Paris première of Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps* (at which Debussy was present) and the so-called ‘scandal’ concert of 1913 organized by Schoenberg in Vienna of music by himself, Berg, Webern, Zemlinsky and Mahler.”

289 Botstein, *Modernism*.

### 3.2. Pariisilaisia käsityksiä musiikin edistyksestä

Käsite tulevaisuuden musiikki oli Ranskassa jo 1800-luvulla tunnettu. Itse Fétis puuttui siihen vaikutusvaltaisesti vuonna 1852 ja sitä seuraavina vuosina julkaistuissa artikkeleissa.<sup>290</sup> Fétisin näkemykseen liittyi oletus ranskalaisesta kiistattomasta paremmuudesta. Hänen mielestään Wagnerin ”sävellysjärjestelmä” oli itsessään heikkouden osoitus sen ilmentäessä nerouden, mielikuvituksen ja ilmaisun spontaanisuuden puutetta. Hänestä Wagner lähestyi Comten positivismia, ateismia ja historiallisten perinteiden arvon kieltämistä saksalaissäveltäjän korvatessa nerouden tahdon toiminnalla.<sup>291</sup> Wagnerin päämäärä, kokonaistaideteos, oli Fétisistä hirviömäinen kokonaisuus, jossa jokainen rakenne-elementti heikkeni.<sup>292</sup> Tetralogian säveltäjä teki elinaikanaan

---

290 Artikkelit ilmestyivät Wagneriin yleisestikin kielteisesti asennoituneessa *Revue et Gazette musicale de Paris* -lehdessä 1852 ja sitä seuraavina vuosina. Tässä lehdessä kirjoitukset merkitsivät Wagnerin arvostuksen laskua alhaisimmilleen, mitä seurasi hänen maineensa koheneminen seuraavien kolmenkymmenen vuoden aikana. Lehden nimenomaisena peruslinjana oli suosia musiikin kehitystä, ei vallankumousta. Wagnerin musiikin Ranskassa 1869–1914 kohtaamasta vastarinnasta – johon myötävaikuttivat poliittiset syyt ja säveltäjän itsekeskeinen käytös – ja sen vähittäisestä loistavasta läpimurrosta ks. Schwartz 1999, 1–60.

291 Ellis 1995, 210, 213, 217. Fétisin mielessä Wagner oli päälimmäisenä hänen kirjoittaessaan 1853: ”On olemassa taiteilijoiden luokka, joka halutessaan antaa taiteelle suunnan joka ei ole sen oma, ja joka, sen seurauksena ettei sillä ole riittävää neroutta toteuttaa suunnittelemaansa vallankumousta edes osittain, asettuu sen saman taiteen ulkopuolelle jonka muuttamisesta se on uneksinnut. Nämä miehet ovat vakuuttuneita siitä, että järjestelmä on luomus ja että musiikkia tehdään tietien taiten. Heistä on inspiroivaa tehdä jotain muuta kuin heitä ennen on tehty, ja tahdolla näyttää olevan heille sama arvo kuin heidän tavoitteeseensa yltämiseksi tarvitsemillään ideoilla.” (”Il est une classe d’artistes qui, voulant donner à l’art une direction qui n’est pas la sienne, et qui, n’ayant pas le génie nécessaire pour la réalisation, au moins en partie, de la révolution qu’ils ont le dessein d’accomplir, se placent en dehors de ce même art dont ils ont rêvé la transformation. Ces hommes se sont persuadé qu’un système est une création, et qu’on fait de la musique de propos délibéré. Faire autre chose que ce qu’on a fait avant eux leur paraît une inspiration, et la volonté leur semble avoir la même valeur que les idées pour atteindre leur but.”) Ellis 1995, 208.

292 Ellis 1995, 208. Osallistuen romantiikkaa koskevaan keskusteluun Fétis asetti vastakkain totuuden ja kauneuden ja tuomitsi varsinkin Wagnerin musiikin ”muodottomuuden”. Romantiikka merkitsi tässä kaikkien sääntöjen halveksuntaa ja kauneuden kategorian kieltämistä, totuuden tai sellaisena pidetyn jumalointia sekä rumuuden kulttia siinä missä se oli läsnä totuudessa. Fétisin vaikutusvaltaisimpia argumentteja Wagneria ja hänen piiriään vastaan oli ajatus, että taide muuttui nerouden voimasta – sen sijaan että nero ottaisi tavoitteekseen muuttaa taidetta. Muista saman lehden kriitikoista Charles Bannelier (1879) valitti *Tristan und Isolde*n modulointitavan yhdenmukaisuutta ja (1880) kritisoi samantapaisista syistä ”Siegfried-idylliä”. Nimimerkki N. (1876) valitti ohjelmamusiikin vastustajana Nibelheimin kuvausta ”tuntien vastenmielisyyttä tätä yleis-ettyä musiikillisen imitaation käyttöä kohtaan”. Johtoaihetekniikkaan *Ringissä* lehden kriitikko viittasi (1876) puhumalla kertautuvien aiheiden muodostamasta ”mosaiikista”



Ranskassa kohtaamastaan arvostelusta huolimatta siellä kuolemansa jälkeen 1800-luvun lopulla loistavan läpimurron ja vastasi vielä ensimmäisen maailmansodan jälkeenkin Pariisin musiikkiyleisön ”suurta musiikkia” kohtaan tunteen rakkauteen.<sup>293</sup>

Ranskassa ja myös sen musiikkielämän piirissä valtasi 1800-luvun lopulla alaa käsitys, että kansakunta oli rappeutumassa.<sup>294</sup> Puhuttiin taiteen degeneraatiosta, mille keskustelulle muun muassa Debussyn 1902 kantaesityksensä saanut *drame lyrique*, *Pelléas et Mélisande* tarjosi aiheen. Ranskalais-nationalististen tunteiden vuosisadanvaihteen 1900 tienoilla voimistuessa ulkomainen vaikutus alkoi näyttäytyä aiempaa vähemmän positiivisena voimavarana. Maan materiaalinen kehitys oli 1800-luvulla ollut erinomainen. Ranskan teollisuustuotannon menestys ja kansantuotteen kasvu olivat 1890-luvun jälkipuolella Euroopan parhaiden joukossa. Maan siirtomaatalouden kehitys valoi sekin edistyksen käsitteeseen kansallista voimaa ja arvovaltaa.

Jann Pasler on erottanut säveltaiteen ilmiöiden piiristä vastaavan ajatuksen edistyksestä rajattomana laajentumisena ja lukenut sen piiriin sekä ranskalaisten säveltäjien aiemman valmiuden omaksua vieraita idiomeja että erityisesti Debussyllä ja Ravelilla ilmenevän yhä kompleksisemmiksi käyvien, ”luettelottomien” sointujen kehittämisen.<sup>295</sup> Rappion käsite olikin 1800-luvun edistyksestä loogisesti erottamaton. Se kehittyi reaktiona kaupungistumiseen, teollistumiseen ja demokratisoitumiseen. Tästä lähtökohdasta musiikin toimijat kehittivät kaksi toisistaan poikkeavaa edistyskäsitystä, jotka eivät nojanneet ajatukseen saavutetun tiedon jatkuvasta laajenemisesta. Ennen en-

---

ilman että olisi tuonut esille niiden psykologista tulkintaa. Lukuun ottamatta yhtä ainoaa Adolphe Jullienin kirjoitusta (1878) lehden kriitikot tuomitsivat systemaattisesti wagnerilaisen päättymättömän melodian. Olipa puhe oopperasta tai soitinmusiikista, he arvos- telivat muutenkin selkeyden ja ilmeisten rajakohtien puutetta säveltäjän muodonluonnin alueella. *Revue et Gazette musicale de Paris*’n kuten muidenkin lehtien kriitikot kuuli- vat Wagnerin vaikutusta lähes kaikkialla eikä vähiten nuorten ranskalaisten säveltäjien mu- siikissa. Tällaisen ”labyrinttimusiikin” vastakohtana esitettiin usein luonteenomaisesti ranskalaisena nähty opéra-comique, jota genreä haluttiin myös suojella wagnerilaisilta piirteiltä. Ellis 1995, 208, 210, 212–214, 216.

293 Wagnerin asemasta 1920-luvun Pariisissa ks. Tyrväinen 1998.

294 Pasler 1991, 394–398, Fauser 2001. Paslerin artikkeli paneutuu vuosiin 1890–1914.

295 Kun Wagner, Wolff ja Richard Strauss pitivät laajenevan kromaattisuuden funktio- naalisen harmonian periaatteen piirissä, ilmensivät nämä kompleksiset soinnut maini- tuilla ranskalais säveltäjillä mieltymystä outoihin sointeihin sinänsä, Pasler huomauttaa. ”He kasasivat intervaleja kasvavassa määrin, ilman että olisivat välttämättä purkaneet niitä, värittääkseen unisonoa, melodialinjaa tai sointukulkua.” Ravelin ystävä Calvoco- ressi haastoi saksalaisen musiikinteoreetikon Hugo Riemannin ehdotuksellaan äänen havaitsemiseen perustuvasta musiikkikäsituksesta. Pasler kiinnittää huomionsa lisäksi sellaisiin ranskalaisen säveltaiteen ilmiöihin kuin soitinten teknisten mahdollisuuksien innokkaaseen kehittelyyn ja orkesterien kasvavan koon herättämään ihailuun. Pasler 1991, 391.

simmäisen maailmansodan puhkeamista edistys oli Pariisissa päivän iskuna, mutta tervetulleen edistysksen luonteesta vallitsi laaja erimielisyys. Näin Pasler painottaa näkökohtaa, että historian tapahtumista seurasi Ranskan eri yhteiskuntaryhmien piirissä erilaisia käsityksiä kansakunnan yhteisestä henkisestä perustasta. Yhteiskuntaryhmien ihannoidessa kansakunnan menneisyyden eri aikakausia ne elättivät myös vastakkaisia toiveita sen tulevaisuuden varalle. Silti kumpaankaan kahdesta edellä mainitusta edistyskäsityksestä ei sisältynyt halua uhrata vanha uuden hyväksi eikä ylipääntään oletusta, että nykyisyys oli menneisyyttä arvokkaampi.<sup>296</sup>

Pasler kuvaa ranskalaisen edistysksen tasavaltalaisen mallin lineaariseksi. Tasavaltalaisen ajattelutavan pohjana oli Ranskan tasavalta-aikana, 1800-luvulla kukoistaneista ajatuksista juontuva jatkuvuus ja kehittyminen. Näitä, luonteeltaan konservatiivisia, tasavallan kunniaa kuuluttavia ihanteita hän valottaa varsinkin vuosisadan lopulla Pariisin konservatorion piirissä lausuttujen käsitysten näkökulmasta. Tasavaltalaisille, vallanpitäjille, varsinainen muutos näyttäytyi epätoivottavana. Eräille aristokraateille ja samanhenkisille ajattelijaille käsitys tasavallan saavutusten varaan rakentuvasta edistyksestä oli toisaalta mahdoton. Myös he nojasivat ajatukseen kehityksestä, joka ulottui menneisyydestä nykyhetkeen, mutta katsoivat samalla, ettei edistysksen välttämättä tarvinnut olla lineaarista. Charles Maurras halusi korjata kreikkalaisten sivistysperinnön uuden tutkimisen avulla luonnontieteen saavutusten persoonallisuuden ja maun alueella aiheuttamat vahingot. Vincent d'Indy puolestaan esitti spiraalin metaforan muodossa aristokraattisen näkökulman edistykseen. Hän ei käsittänyt edistystä ”tasangon yli ulottuvaksi suoraksi tieksi”, vaan näki ”*taiteen monumentin* – – spiraalina, jonka kierteitä yhdistävät ja lujittavat tuet, vahvistukset – muuttumattomat ihmistunteet, joiden varassa jokainen kierre lepää niiden ulottaessa spiraalia alati korkeammalle kohti äärettömyyttä”. Todellinen taiteilija ei voinut olla vallankumouksellinen – hän ei siis voinut rakentaa taidettaan suuren monumentin viereen –, muttei myöskään akateeminen henkilö, joka kiersi alati samaa pistettä nousematta korkeammalle.

Taide merkitsi d'Indylle ihmissielun, mutta myös ihmiskunnan edistymistä. Nämä näkemykset tulivat Schola Cantorumin koulutusfilosofian osaksi, ja d'Indy itse välitti sävellysoppilailleen tietoa ”taiteen edistyvästä kehityksestä”. Tämä merkitsi taiteen kasvatuksellisen merkityksen ja vilpittömyyden korostamista, mutta myös perehtymistä historiallisiin aikakausiin ja niiden käytäntöihin. Toisin kuin Pariisin konservatoriossa, vanha musiikki ja musiikin historia saivat Schola Cantorumin piirissä osakseen paljon huomiota. Spiraalin mielikuva merkitsi sen puolustajien kannalta, että eilispäivän arvot

---

296 Pasler 1991, 390–398.

voivat olla tämänpäiväisten perusta ja että paluu menneisyyteen oli mahdollinen vain jonkinlaisessa muuntuneessa muodossa. Ajatus edistyksestä vanhan ja uuden samanaikaisena läsnäolona, jopa synteessä, tuli ajankohdan ranskalaisen musiikin modernismin määrittämisessä keskeiseksi. Tällaiseen ajatussuuntaukseen Pasler yhdistää myös instituutioista riippumattomana säveltäjänä pysyneen Debussyn.<sup>297</sup>

Oli myös ranskalaisia, jotka asettuivat vastustamaan ajatusta kehityksestä ja siihen nojanneiden instituutioiden aatteellisia perusperiaatteita. Musiikinhistorioitsija ja kirjailija Romain Rollandin mielestä (1908) musiikki tuotti elämään ajankohdan yhteiskuntahistorian yleismaailmallisesta levottomuudesta poiketen moraalista hyvää, eikä sen ollut tarpeen edistyä. Taiteen historiassa täydellisyys oli saavutettu jo monta kertaa. Taide oli ”ehtymätön, kuten elämä”.<sup>298</sup> Pariisilaistunut puolalainen Wanda Landowska, cembalisti, musiikkikirjailija ja vanhan musiikin esitaistelija, muotoili vuonna 1909: ”Taiteessa ei ole edistystä, on ainoastaan makua.”<sup>299</sup> Hänestä taiteella oli ainoastaan tasavertaisia peräkkäisiä ilmaisuja. Pasler katsoo, että Pariisissa samana vuonna ensi kerran esittäytynyt Diaghilevin *Les Ballets russes* toteutti tällaista historiakäsitystä ensimmäistä maailmansotaa edeltävässä ohjelmistossaan leikitellessään erilaisilla menneillä tai mielikuvitukseen pohjautuvilla aikakausilla ja kulttuureilla. Ohjelmisto osoitti, että kaikki aikakaudet, paikat ja kulttuurit voivat olla olemassa rinnakkain ja toimia yhtäläisesti taiteen ja kauneuden innoittajina. Tähän moninaisuuteen sisältyi uusi, ja kaikella, mistä ilmoiteltiin uutena, oli vuoden 1909 jälkeen kasvavaa vetovoimaa. Jatkuvuuden puute oli ominaista yhtä hyvin seurueen produktioille kokonaisuutena kuin siihen sisältyneille Stravinskyn teoksille ja tämän sävelkielelle. Alkuun tuntemattoman, Pariisin ulkopuolelta tulleen ”Venäläisen baletin” tarjonta kutsui pariisilaiset itsensä hahmottamaan kontekstin yksittäisille teoksille ja muodostamaan tarvittavan tulkinnallisen jatkuvuuden.<sup>300</sup>

297 Ibid., 398–406. Faurén tultua 1905 Pariisin konservatorion johtajaksi vanha musiikki ja musiikinhistoria saivat tässäkin oppilaitoksessa osakseen vähittäin kasvavaa huomiota. Ks. Nectoux 1996.

298 Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois* (1908) siteerattuna Paslerin 1991, 407 mukaan. Rollandin mahdollisesta merkityksestä Klamille ks. luku 5.2. Opinnot Pariisissa: Ravel, Schmitt ja Rolland, s. 176.

299 Wanda Landowska, *Musique ancienne* (1909) siteerattuna Paslerin (id.) mukaan.

300 Ibid., 407–411. Stravinskyn kantaesityksensä 1913 saanut *Le Sacre du printemps* herättikin keskustelua kaikkien Paslerin edellä esiteltyjen edistyskategorioiden puitteissa. Eräät yleisön edustajat kokivat sen vallankumoukselliseksi, toiset kuulivat siinä rytmisen, polyfonisen ja soittimellisen kompleksisuuden kasvua ja tunnistivat siinä siksi ”tulevaisuuden musiikin ennenaikaisen näyteläisyyden”. Jotkut erottivat teoksessa Stravinskyn venäläisten edeltäjien ja Debussyn vaikutusta, eräät muut katsoivat sen ver-sovan muinaisten kreikkalaisten tanssien ”rytmisestä ja figuratiivisesta symboliikasta”.

### 3.3. Modernismin pariisilaisen eriytymiskehityksen piirteitä

Kun tarkastelun kohteeksi nyt valitaan modernismin ja kansallista sidosta koskevan identiteettinäkökohdan rajankäynti, tarkoituksena ei ole selvittää pariisilaisen modernismin ilmiötä kokonaisuudessaan. Kirjallisuuden ja musiikintutkija Daniel Albright on esittänyt seuraavan ”alustavan” – ja epäsovinnaisen – modernismin määritelmän: ”Modernismi on esteettisen konstruktion rajojen koettelua.”<sup>301</sup> Hän luonnehtii *Les Sixin* ja Cocteaun yhteisproduktiota *Les mariés de la Tour Eiffel* vuodelta 1921 surrealistiseksi ja Poulencin säveltämää numeroa ’Le discours du général’ (Kenraalin puhe) kohtauksista surrealistisimmaksi. Hän kirjoittaa:

Kun tarkastelemme sävellyksiä, joita voidaan kutsua surrealistisiksi – Poulencin, Martinun, Ravelin ja eräiden muiden 1920-luvun teoksia – ja vertaamme niitä Schönbergin niin ikään 1920-luvulla syntyneisiin varhaisiin 12-sävelsävellyksiin, huomaamme, että surrealistiset sävellykset ovat tietyissä suhteissa huomiota herättävän konservatiivisia. Melodioilla on taipumus liikkua yhtenäisen laulullisella tavalla, harmoniat kirsкуvat harvoin, rakenteet ovat usein helposti omaksuttavissa ja täynnä ennakoitavia tapahtumia. On kuitenkin erehdys ajatella Schönbergiä modernimpana tai uskaliaampana säveltäjänä kuin Poulenc oli, sillä *Poulenc hyökkäsi musiikillisten konventioiden kimppuun yhtä kiihkeästi kuin Schönberg, ei harmonisen syntaksin vaan semantiikan tasolla*. Soinnunkäyttäjänä Poulenc oli lapsi Schönbergiin verrattuna, mutta Schönbergin *Moses und Aron* (1930–32) perustuu aivan yhtä yksinkertaisille ja jäykillä tulkinnallisille vihjeille kuin Saint-Saënsin *Samson et Dalila* (1875) – kunhan kuuliija oppii että kromaattisten aiheiden sijasta kolmisointuaiheet edustavat pahaa. Poulenc ei ollut originaalinen siinä miten hänen musiikkinsa soi vaan siinä miten se merkitsee.<sup>302</sup>

Albright ei vastakkainasettelustaan huolimatta epäröi lukea *Les mariés de la Tour Eiffeliä* modernismin piiriin.<sup>303</sup>

Uutta musiikkia koskeva ajattelu ja retoriikka oli *Les mariés de la Tour Eiffelin* syntyäikoihin intensiivisen muutoksen tilassa, jossa voidaan todistaa

301 Modernistit pyrkivät Albrightin mukaan löytämään tiettyjen taiteellisten piirteiden ääriajoja: tunteen epävakauden [volatility] (ekspressionismi), stabiilisuuden ja epäekspressiivisyyden (uusi objektiivisuus), representaation tarkkuuden (hyperrealismi), representaation poissaolon (abstraktionismi), muodon puhtauden (uusklassismi), muodottoman energian (neobarbaria), teknologisen nykyhetken harrastuksen (futurismi), esihistoriallisen menneisyyden harrastuksen (myyttinen metodi). Hänestä modernismi oli liike, jolle aineiden äärimmäisen tarkka valinta sekä niiden järjestämiseen yhdistynyt kova työ oli oleellista. Niin oli myös tietty intentionaalisuus: ”Modernismi oli modernisteilla *tarkoituksellista* – liike ei syntynyt sattumanvaraisesti.” Albright 2000, 29–31.

302 Ibid., 288. Kursivoinnit Albrightin.

303 De Médicis (2005, 576, 591) viittaa *Le Groupe des Sixin* säveltäjiin ”edistyskellisinä”. Hän katsoo Milhaud’n onnistuneen vakiinnuttamaan sävellykselliset kiinnostuksen kohteensa ranskalaisen musiikin sodanjälkeisen sukupolven avantgarden perustaksi.

myös Samsonin modernismimääritelmän mukaista eriytyvää kategorianetsintää. Kyseessä oli tyylien joko–tai-vastakkainasetteluiden sekä arvo- ja autenttisuuskäsitteiden tiukan puolustamisen aika. Ranskan musiikkielämässä venäläiset olivat 1890-luvulta alkaen olleet voittajia ja saksalaisen musiikkihegemonian haastajia. Pariisilaisia säveltäjäkohtaloita vuodesta 1909 ohjaillut impressaari Serge Diaghilev lausui 1920-luvun alussa olevansa ”kylästänyt modernismiin” ja ilmoitti pyrkivänsä siitä produktioissaan eroon.<sup>304</sup> Richard Taruskin huomauttaa tarkkanäköisesti, että kyseessä oli peräytyminen ”modernismista” ainoastaan siinä merkityksessä, jossa ”tuo sana ymmärrettiin ensimmäisen maailmansodan loppuvaiheessa: futuristien ja dadaistien anarkisen radikalismien ja *Sacren* (tai [Prokofjevin] *Choutin*, edellä mainitun teoksen kömpelön kloonin) tapaisten meluisien näytäntöjen viitekehyksessä”.<sup>305</sup>

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen ranskalaisten säveltäjien asema Diaghilevin *Les Ballets russesin* ohjelmistossa vahvistui ulkomaalaisten tappioksi. Stravinskyn *Le Figarossa* 12.5. 1922 julkaistu kuuluisa kirjoitus, närkästynyt protesti myös häneen sovellettua etnisyyden ja rodun perusteella lokeroimista vastaan, kertoo säveltäjän halusta 1920-luvulla tulla otetuksi vakavasti uudessa kotimaassaan Ranskassa.<sup>306</sup> Hänen ensimmäisen USA:n kiertueensa yhteydessä 1925 annetuissa provosoivissa haastattelulausunnoissa ilmenevä halunsa katkoa siteitä modernismin retoriikkaan liittyy samaan kansainvälisen musiikkielämän polarisoitumisvaiheeseen. Emigranttisäveltäjä huomautti tällöin, että modernistit olivat ”raunioittaneet modernin musiikin”.<sup>307</sup> Retorinen jännite ajan musiikin tulevaisuuteen ja menneisyyteen katsovan näkökulman välillä ilmenee USA:ssa ilmestyneessä haastattelussa:

”Se [pianokonsertto] on vain kahdeksan vuotta vanha”, hän sanoi. ”Ideana on eräänlainen suuri passacaglia tai toccata. Se on täynnä kontrapunktia – pianokontrapunktia, kuten sitä kutsun. Se on aivan 1600-luvun tyyliä, toisin sanoen 1600-luvun tyyliä nähtynä tämän päivän näkökulmasta. Tiedätkö, vihaan modernia musiikkia.”

Viimeisen lauseen hän lausui kuin ohimennen, mutta haastattelijat suorastaan kiljaisivat ilosta. Siinä oli otsikko.

”Mutta”, joku heti väitti vastaan, ”sanotte vihaavanne modernia musiikkia, ja kuitenkin teitä pidetään yleisesti modernisteista ensimmäisenä.”

304 Tieto on peräisin Diaghilevin läheiseltä yhteistyökumppanilta, ōuvresläissyntyiseltä Walter Nouvelilta. Taruskin 1996b, 1511. Ensi katsomalta huomautus vaikuttaa oudolta siihen nähden, että kyseistä vaihetta seurasivat ”Venäläisellä baletilla” vielä esimerkiksi Stravinskyn teosten *Mavra*, *Renard*, *Les noces* ja *Apollon musagète* esitykset.

305 Taruskin 1996a, 1511.

306 Hänestä venäläistä musiikkia oli joitain vuosia aiemmin julkisuudessa tavan takaa luonnehdittu ”villiksi ja hienostuneeksi” – *sauvage et raffiné*. Juuri samaan tapaan kuvattiin hänen mukaansa yleisesti ”neekerimusiikkiakin”. Ks. esim. Taruskin, Mt. 1534.

307 Mt. 1515.

”Ei, ei”, Stravinsky protestoi, ”musiikkini ei ole modernia musiikkia eikä se ole tulevaisuuden musiikkia. Se on tämän päivän musiikkia. Ei ole mahdollista elää eilisessä tai huomissa.”

”Mutta keitä modernistit sitten ovat?”

Stravinsky hymyili. ”En mainitse nimiä”, hän sanoi, ”mutta he ovat niitä herroja, jotka ideoiden sijasta työskentelevät kaavojen avulla. He ovat tehneet sitä niin paljon että ovat saattaneet tuon sanan ’moderni’ hyvin huonoon valoon. Minä en pidä siitä. He aloittivat yrityksellä kirjoittaa niin että säikyttäsivät porvareita ja päättyivät miellyttämään bolševikkeja.”<sup>308</sup>

Stravinskyn modernismia ja ”tulevaisuuden musiikkia” koskevat poleemiset lausunnot herättivät Schönbergissä ärtymystä,<sup>309</sup> ja wieniläissäveltäjälle hänen USA:ssa esittämänsä mielipiteet antoivat aiheen kirjoittaa sävellyksensä *Drei Satiren* ja siihen osan ’Der Restaurator’. Stravinsky oli 1920-luvulla edennyt uudistajan tiellään tyyllis-esteettisesti kauas *Le Sacre du printempsin* primitiivisyydestä ja ”fauvismista”, mutta selvästikään hänen sodanaikaisessa ja 1920-luvun alun tuotannossaan ei ole kysymys mihinkään aikaisempaan tyylikauteen palaamisesta. Pariisilaisen aikalaiskontekstin perusteella on ymmärrettävää, että hän ei selittänyt kehitystään modernismin retoriikan puitteissa. Samoihin aikoihin sijoittuu emigranttisäveltäjän klassistisen estetiikan takominen yhteistyössä Jacques Rivièren, Jean Cocteaun, Charles-Ferdinand Ramuzin ja Ernest Ansermet’n kanssa.<sup>310</sup> Sen retoriikka merkitsi jatkoa vuosisadan vaihteessa muotoutuneelle, ranskalais-nationalistisessa hengessä ylläpidetylle keskustelulle paluusta klassisuuteen ja luonteenomaisesti ranskalaisen ”uuden klassisuuden” (*nouveau classicisme*) rakentamisesta.<sup>311</sup> Stravinsky liittyi näin osaksi ranskalais-nationalistista taiderintaamaa, jolta ei puuttunut hegemonisia pyrkimyksiä sen vedotessa klassisen antiikin saavutuksiin jopa *translatio studii* -idean hengessä.<sup>312</sup> Ranskalainen lehdistö alkoi kuvata venä-

308 Siteerattu Messingin 1988, 141 mukaan.

309 Schönbergin jäämistöstä löytynyt, Steinin (1986, 320–321) julkaisema Stravinskyn saksankielinen haastattelu, johon Taruskin (1996a, 1515) viittaa, ei ole sanasta sanaan sama kuin Messingin julkaisema englanninkielinen versio. Kuitenkin myös se sisältää ”tulevaisuuden musiikkia” kirjoittavia nykysäveltäjiä koskevan poleemisen huomautuksen. Vaikka tämä ei ollut välttämättä Stravinskyn tarkoitus, 12-säveljärjestelmän kehittäjä lienee päätellyt Stravinskyn viitanneen haastattelussaan häneen. Ks. myös Messing, Mt. 142–149.

310 Gordon 1983.

311 Stravinskya pakotti samaan suuntaan *Le Sacrestan* alkuun häikäistyneiden nuorten ranskalaissäveltäjien kasvanut kriittisyys. Hänen kannaltaan ei ollut myöskään siedettävää, että Jean Cocteau tunnisti pamfletissaan *Le coq et l'arlequin* 1918 tuon teoksen ”esityksen luomassa ilmapiirissä vihittyjen uskonnollisen rikostoveruuden, Bayreuthin hypnotismin”. Cocteau 1918, 54.

312 Käsitteellä *translatio studii* voitiin viitata ajatukseen aikojen ja paikkojen läpi tapahtuneesta filosofian edistyksestä ja päätyemisestä 1500-luvulla Ranskaan. Käsite perustui

läisen emigranttisäveltäjän klassisen ranskalaisen tyylin suunnannäyttäjäksi samalla kun se välitti Schönbergistä kuvan romanttisena, kromaattisena ja luonteenomaisesti saksalaisena säveltäjänä.<sup>313</sup>

Uutta musiikkia ja sen tulevaisuutta koskeva ajatustenvaihto sulautui 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten kuluessa niin Ranskassa kuin Itä-vallassakin paljolti osaksi nationalistista retoriikkaa. Runsaasti siteeratussa lausunnossa vuodelta 1921 (tai 1922)<sup>314</sup> Schönberg ilmoitti originaalisuutensa koostuvan kaiken sen jäljittelystä mikä oli hyvää: ”Opettajiani olivat ennen muuta Bach ja Mozart, toissijaisesti Beethoven, Brahms ja Wagner – – opin myös paljon Schubertilta ja Mahlerilta sekä myös Straussilta ja Regeriltä. En sulkenut itseäni keneltäkään.”<sup>315</sup> Darius Milhaud kuvasi kirjoituksessaan ”L’Évolution de la musique à Paris et à Vienne” (Musiikin kehitys Pariisissa ja Wienissä) vuonna 1923 ranskalaisen musiikin katkeamatonta ja autenttista ”traditiota” säveltäjänimien Couperin, Rameau, Berlioz, Chabrier, Bizet, Debussy, Fauré ja Satie avulla.<sup>316</sup> Hän tähdensi, että ranskalaisen uuden musiikin vallankumouksellisuus oli usein näennäistä: ”Musiikki kehittyy, jatkuu, muuntuu sellaisella nopeudella, että kuulijat ja kriitikot – silloin kun eivät pysy perässä ja tarkkaavat asioita tien viereen seisahtuneina – pitävät yhtäkkiä muutosta äkillisenä ja sanovat vallankumouksen tapahtuneen.”<sup>317</sup> Huolimatta *Les Sixin* sen perustamisesta lähtien yhdistetystä nationalismin ajatuksesta se – kuten Stravinskykin – erottui omassa kontekstissaan vallankumouksellisena, ei suinkaan konservatiivisena toimijana.<sup>318</sup> Yksin ryhmän julkisessa keskustelussa herättämä kiivas vastustus osoittaa, ettei sen ”ranskalaisuudella” ollut mitään sellaista tunnistettavaa merkkifunktiota, jonka Michel Espagne on määritellyt kansallisen kulttuurin kannalta tunnusomaiseksi.

---

ajattelutapaan, että kulttuurit noudattivat väistämätöntä kulkua alkukantaisesta alusta kohti loistokautta, jota taantuminen seurasi. Ks. Fauser 2001, 81–83.

313 Esim. Messing, Mt. 123–124.

314 Taruskin 2001, 702.

315 Schoenberg 1976, 253–254.

316 Milhaud’n kirjoitus ilmestyi ensin huhtikuussa 1923 *North American Review*’ssa englanninkielisenä ja otsikoituna ”The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna”. Milhaud huomauttaa toisaalta, että ”ranskalainen musiikki” on kyllä kokenut ulkopuolisia ”hyökkäyksiä”, ”ulkomaista vaikutusta”. Erityisen vakava hyökkäys toteutui Milhaud’n mielestä César Franckin toiminnan muodossa. ”Hän on suurin flaamilainen muusikko ja alkuunpanija kokonaiselle suuntaukselle, jonka pessimismi ja vakavuus–hintaan–mihin–hyvänsä tuottivat meille *Schola Cantorumin* perustajien joukon. Kyseiset muusikot olivat juuri mainitusta syystä ehdottoman valmiita omaksumaan, ottamaan vastaan ja kaikin voimin kokemaan vaikutuksen, joka oli vähällä komprometoida ranskalaisen musiikkimme: Richard Wagnerin vaikutuksen.” Milhaud 1982a, varsinkin s. 195–196.

317 Ibid., 193.

318 Ks. esim. de Médicis 2005.

Julkilausuttujen ihanteiden polarisoituminen ei ollut suoraviivaista siinä mielessä, että saksalais-itävaltalaisen ja ranskalaisen modernismin tonaalisuutta, tyyliä, sävellystekniikkaa ja estetiikkaa koskevat lausumat olisi heti sijoitettu systemaattisesti myöhemmin tutuksi tulleen Pariisi–Wien-opposition mukaisesti. Käsitteet, ideologiat ja soivat ilmiöt hakivat vakiintuvia keskinäisiä yhteyksiä samaan aikaan kun Ranskan säveltaiteessa oli tapahtumassa Debyssyn aseman uudelleenarviointina ilmennyt tyylin- ja sukupolvenmurros.<sup>319</sup> Honeggerille Schönberg oli Stravinskyn ja Richard Straussin ohella yksi merkittävä Debussyn kiistänyt säveltäjä.<sup>320</sup> Kun Milhaud oli kokenut teoksessa *Das Buch der hängenden Gärten* puhtaan, ”hyper-herkkätunteisen” ekspressionismin ilmauksen – huomio, jota hänen Schönbergin Mödlingin-kodissa näkemänsä isännän tekemät maalaukset tukivat – hänen epäilyttävänä kuvattu vastaesimerkkinsä oli impressionismi. Hän arvosti Schönbergin kykyä kirjoittaa ”kaunista ja totta musiikkia”.<sup>321</sup>

Ajatus säveltaiteen perustumisesta kansallisiin kouluihin oli vilkkaan kansainvälisen yhteydenpidon ja käynnissä olleen tyylinmurroksen aikanakin samalla yhä vahva. Milhaud tunnisti wieniläisen säveltäjän sävelkielen lähteet ”romanttisissa ja wagnerilaisissa tunteissa” jo toisen jousikvartetton esityksen 1913 yhteydessä.<sup>322</sup> Honegger totesi Wagnerin Schönbergin taustahah-

---

319 Debussy huomautti maailmansodan sytyttyä 1914: ”Uskon, että saamme maksaa kalliisti oikeudestamme olla rakastamatta Richard Straussin ja Schönbergin taidetta.” Lesure 2003, 388.

320 Koska Honeggerin lausunto on tässä lainatussa muodossa peräisin vuodelta 1951, ei ole selvää, että hän arvioi asian kolmekymmentä vuotta aikaisemmin täsmälleen samalla tavalla. Hän kirjoittaa: ”Jo ennen vuotta 1920 Strauss, Stravinsky ja Schönberg olivat reagoineet Debussyä vastaan.” Honegger 1951, 137.

321 Milhaud matkusti vuonna 1922 Wieniin Poulencin kanssa tapaamaan Schönbergiä henkilökohtaisesti. Vuonna 1944 hän muisteli: ”Kasvoja, silmiä, silmiä, kaikkialla silmiä! Ekspressionismin saattoi tuntea myös hänen maalauksissaan, mikä muistutti siitä, että tämä estetiikka oli Keski-Euroopassa hyvin laajalle levinnyt Kokoschkan tapaisten taidemaalareiden tuotannossa.” Honegger ihastui tuomisina saamiinsa Schönberg-partituureihin. Milhaud osti Wienin-matkan aikana Universal Editionilta ”kaikki saatavissa olevat” Schönbergin partituurit: *Erwartung*, *Die glückliche Hand*, *Pelleas und Melisande*, *Die Gurrelieder*, *Verklärte Nacht* ja esim. *Herzgewächse*. Kun Milhaud johti viimeksi mainitun teoksen Pariisissa 30.3. 1922 Jean Wiénerin järjestämässä konsertissa, celestaosuuden soitti Poulenc. Milhaud 1982b, 129, 131–132, Milhaud 1987, 109, Wiéner 1978, 51. Sotavuonna 1915 Milhaud sai Honeggerin ansiosta mahdollisuuden tutustua Schönbergin ja Bartókin sävellyksiin – esimerkiksi teokseen *Das Buch der hängenden Gärten* –, joita Honegger itse toi ja hänen vanhempansa lähettivät Sveitsistä. Vuonna 1916 Honegger pyysi vanhempiaan lähettämään hänelle itselleen ja Milhaud’lle *Harmonielehren*, josta hän oli kuullut sanottavan ”ihmeitä”. Halbreich 1992, 38, 41, 45, 47, 102.

322 Sveitsissä vuonna 1913 Milhaud kuuli Schönbergin toisen jousikvartetton, mutta jo sitä ennen häntä oli kotona Pariisissa kiinnostanut tämän säveltäjän pianoteoksista op. 11 ja op. 19 löytämänsä vapaa suhde tonaalisuuteen. Milhaud 1982b, 128–130.



moksi ja vaikutteiden antajaksi.<sup>323</sup> Milhaud ei löytänyt Schönbergin toisesta jousikvartetosta vuonna 1913 soittoa, josta oli ”kauan uneksinut”. Musiikillisen tunteen teoksessa *Das Buch der hängenden Gärten* hän koki ”niin kireäksi, niin tiheäksi, että sitä voi melkein koskettaa”.<sup>324</sup> Jo sotaa edeltävänä aikana hän katsoi, että Euroopan lähimenneisyyden musiikillisessa kehityksessä oli ”kaksi rinnakkaista traditiota”: latinalainen, tonaalisuuden vahvistamiseen perustuva traditio sekä saksalainen traditio, jota leimasi Wagnerin jälkeen halu jatkuvasti vaihtaa tonaalista keskusta. Tonaalisuuden puuttumiseen johtavan tien hän ei tuntenut olevan itseään varten.<sup>325</sup> Hän kiteytti samansuuntaisiin havaintoihin perustuvan tonaalisuusnäkemyksensä 1923 ilmestyneessä artikkelissa ”Polytonalité et atonalité” (Polytonaalisuus ja atonaalisuus).<sup>326</sup>

Schönbergiin siis kohdistui Pariisissa kiinnostusta. Stravinsky arvosti *Pierrot lunaire* ja Schönberg *Pétrouchkaa*.<sup>327</sup> *Les Six* -ryhmään lyhyen aikaa kuuluneen Louis Dureyn vuonna 1919 kantaesityksensä saanut teos *L’Offrande lyrique* syntyi Schönbergin vaikutuksen alaisena.<sup>328</sup> Honegger, joka perehtyi wieniläissäveltäjän *Harmonielehreen* vuodesta 1916 alkaen ja ranskansi sen valikoituja otteita, on painottanut tämän merkitystä säveltäjän työleen.<sup>329</sup> Ravel puolestaan arveli, ettei olisi ilman Schönbergin panosta voinut säveltää *Chansons madécasses* -laulujaan (1925–1926).<sup>330</sup> Vuonna 1927 wieniläissäveltäjä vieraili vihdoinkin Pariisissa La Société Musicale Indépendanten vieraana.

Ranskalaisten Schönbergiä kohtaan osoittaman kiinnostuksen vilpittömyyttä on vaikeaa arvioida,<sup>331</sup> poliittinen jännite häntä koskevissa ranskalais-

323 Honegger, Mt. 145–146.

324 Milhaud 1982b, 130–131. Milhaud soitti tätä teosta antaumuksellisesti sodan aikana.

325 Ibid., 128–129.

326 Milhaud 1982c.

327 Joulukuussa 1912 Berliinissä säveltäjät kuuntelivat yhdessä *Pierrot lunairen* esityksen. Ks. esim. Messing 1988, 119, 139.

328 Robert 1968, 43.

329 Honegger, Mt. 107. Halbreich (1992) erittelee Honegger-monografiansa teosanalyyseissa myös säveltäjän Schönberg-vaikutteita.

330 Marnat 1986, 619.

331 Kun Ravelia pyydettiin sodan aikana vuonna 1916 osallistumaan saksalaista musiikkia boikotoivaan ranskalaiseen mielipiteenilmaisuun, hän kieltäytyi vastaten: ”Minulle merkitsee hyvin vähän se, että esimerkiksi Arnold Schönberg on kansallisuudeltaan itävaltalainen. Se ei tee hänestä lainkaan vähemmän arvokasta säveltäjää.” Ks. esim. Duchesneau 1997, 96. Seuralaisensa, Alma Mahlerin mukaan hän oli kuitenkin hermostunut kuunnellessaan Wienissä 1920 Schönbergin Kamarisinfonian op. 9 esitystä ja lausui jälkepäin – samaan sävyyn kuin Sibelius kokemuksestaan Berliinissä vuonna 1914 (Salmenhaara 1984, 308): ”Ei, tuo ei ole musiikkia... se on laboratoriokeilu.” Pariisilainen ja wieniläinen säveltäjä tapasivat ystävällisissä merkeissä Wienissä 1920, joskin Ravelin toive Schönbergin vierailusta La Société Musicale Indépendanten konsertissa Pariisissa toteutui vasta 1927. Schönberg oli Wienissä läsnä Ravelin *La Valsen* kahden pianon

lausunnoissa näkyy jo varhain. Monien asenteet kävivät runsaan kymmenen vuoden kuluessa selvästi vihamielisiksi. Poulenc kiitti vuonna 1923 Prokofjevia tämän kolmannen pianokonsertton ”kolmisoinnuista”, yksinkertaisesta harmoniasta ja pelkistetystä melodiasta” lisäten: ”Olen väsynyt ’vääriin säveliin’, Schönbergiin ja kaikkeen, mitä sanotaan ’moderniksi’.”<sup>332</sup> Seuraavana vuonna Milhaud totesi musiikkitoimittaja Paul Collaerille: ”Olen harjoittanut uudelleen *Pierrot lunaireä*, jonka esitämme tänään iltapäivällä. Vastenmielistä, ei enää siedettävissä, hirveän huonoa makua. Se on platinasta tehtyä p-aa.”<sup>333</sup> Miten vilpittömyyden kansallisuuksien rajat ylittänyt kollegiaalisuus lieneekään sodan jälkeen ollut, negatiiviset tunteet saivat siitä pian otteen. Silti varsinkin *Les Sixin* säveltäjien suhtautuminen Schönbergiin poikkeaa uteliaisuutensa ja aktiivisuutensa puolesta samana ajankohtana yleisestä äärimmäisestä, ranskalais-nationalistisesta, kielteisestä asennoitumisesta wieniläissäveltäjään ja ulkomaalaisiin säveltäjiin laajemminkin.<sup>334</sup>

François de Médicis on kiinnittänyt huomiota siihen, ettei ranskalaisessa aikalaiskeskustelussa ollut itsestään selvää Schönbergin atonaalisuuden tulkitseminen saksalaisen tradition ja vastaavasti polytonaalisuuden tulkitseminen siitä erottuvan ranskalaisen tradition ilmentymäksi. Schönbergin tullessa Pariisissa 1920-luvun alkuvuosina lisääntyneiden esitysten myötä ja paljolti Milhaud’n kapellimestaritoiminnan johdosta aiempaa ajankohtaisemmaksi, termejä atonaalisuus ja polytonaalisuus käytettiin musiikkikeskustelussa usein toistensa vaihtoehtoina. Wieniläisen säveltäjän musiikkia saatettiin näin luonnehtia myös polytonaaliseksi. Termi polytonaalisuus yhdistettiin muuhinkin ei-ranskalaisiin säveltäjiin, kuten Szymanowskiin, Stravinskyyn ja Prokofjeviin. Ranskalaisista tällä käsitteellä viitattiin esimerkiksi Raveliin. Kuitenkin Henri Collet’n vuonna 1920 ilmestyneissä artikkeleissa<sup>335</sup> polyto-

---

version kantaesityksessä ja johti samassa konsertissa sävellyksensä *Gurrelieder*. Silloin säveltäjien keskinäinen arvonnanto oli jo julkisesti tunnettua. Marnat 1986, 417, 491–493. *Les Sixin* ja Jean Cocteaun *Le Coq* -lehden ensi numerossa julkaistiin vuonna 1920 ystävälliseltä näyttänyt julkilausuma ”Arnold, Schönberg, Les Six tervehtii teitä”. Tervehdyksen aiheuttamien vastalauseiden jälkeen Cocteau joutui kuitenkin selittämään, että kyseinen ihailun osoitus todisti ryhmän nationalismiin laatua: ”Jokainen kotonaan, niin hyvin kuin mahdollista. Kansainvälisellä taiteilijalla ei ole esperantoa.” (”CHAQU’UN CHEZ SOI, LE MIEUX POSSIBLE. À l’artiste international, il manque un espéranto.”) Cocteaun *Le Coq* -lehden vuoden 1920 toisessa numerossa julkaistu lausunto siteerattuna de Médicisin (2005, 584) mukaan. Cocteau oli 1918 ilmestyneessä *Le Coq et l’arlequinissa* Schönbergiä kohtaan kriittisempi ja kirjoitti: ”En nouse modernia saksalaista musiikkia vastaan. Schönberg on mestari; kaikki meidän säveltäjämme ja Stravinsky ovat hänelle jotakin velkaa, mutta Schönberg on ennen muuta liitutaulusäveltäjä.” Cocteau 1918, 23.

332 Poulenc 1994, 187.

333 Collaer 1996, 196.

334 De Médicis 2005, 576, 585.

335 Collet 1920 ja 1920a.

naalisuus luettiin essentiaalisesti ranskalaiseksi ja nationalistiseen ideologiaan läheisesti kytkeytyväksi, *Les Sixin* säveltäjille luonteenomaiseksi yhteiseksi piirteeksi. Milhaud puolestaan määritti polytonaalisuuden latinalaiseksi, ei siis suppeasti ranskalaiseksi keinovaraksi. Eräät *Les Sixin* jäsenistä olivat jo vuonna 1923 menettäneet kiinnostuksensa polytonaalisuuteen.<sup>336</sup>

Stravinskyn uusi ilmaisutapa voitti osakseen *Les Sixin* säveltäjien ihailun näiden osoitettua *Le Sacre du printempsin* tekemän alkuvaikutuksen laannuttua välillä omistautuvaa kunnioitusta Erik Satielle.<sup>337</sup> Ranskalaisessa musiikkikirjoittelussa termi 'neoklassismi' liitettiin 1920-luvun lopulla Stravinskyn nimeen poikkeuksetta silloin, kun hänen musiikkinsa kuvattiin Schönbergin musiikin vastakohdaksi.<sup>338</sup> Klassisuus ja herkkätuntoisuus ymmärrettiin arvokkaiksi ranskalaisiksi ominaisuuksiksi samalla kun Schönberg kuvattiin romanttis-ekspressiiviseksi, mutta samaan aikaan kuivaksi, älylliseksi ja laskelmoivaksi saksalaiseksi.<sup>339</sup>

### 3.4. Modernismin kertomukset ja eurooppalaisen säveltaiteen marginaalit

Botsteinin modernismikäsitteilyksen ja vastaavien kertomusten lineaarinen kuvaustapa ymmärretään nykyään usein konstruoiduksi, arvosidonnaiseksi ja diskriminoivaksi. Erityiseksi ongelmaksi on koettu kauempana keskieuropalaisista keskustelufoorumeista työskennelleiden säveltäjien, esimerkiksi Sibeliuksen, uudistavan omintakeisuuden jääminen modernismin kertomuksen, tarkastellun kulttuurimaantieteellisen alueen ja täyden kansainvälisen tunnustuksen ulkopuolelle. Botsteinin soveltama kategoria 'kotoperäinen modernismi' muistuttaa tosiasiaa, että suomalaisten säveltäjien musiikki on wagnerilais-schönbergiläisen kehityksen mittapuulla usein arvioitu provinsiaaliseksi, taantumukselliseksi tai jälkeenjääneeksi. Vastaaville musiikin historian narratiiveille on uudessa keskustelussa etsitty vaihtoehtoja. Sibeliuksen musiikin historiallista asemaa koskien on pohdittu, millaisen käsitejärjestelmän puitteissa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten suomalainen musiikki

336 De Médicis toteaa, että termi polytonaalisuus esiintyi ranskalaisissa kirjoituksissa jo 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä (Charles Kœchlin) ja 1910-luvulla (Alfredo Casella ja Darius Milhaud). Stravinskyn polytonaalisuus mainittiin toistuvasti *Le Sacre du printempsin* kantaesitykseen vuonna 1913 liittyneissä kirjoituksissa, mutta teoksen sävelkieltä saatettiin silloin luonnehtia myös atonaaliseksi. Ensimmäiset ranskalaiset teoreettiset tutkielmat polytonaalisuudesta ilmestyivät 1920-luvulla. Vuonna 1923 Germaine Tailleferre kirjoitti Poulencille: "Seuraan hyviä neuvojasi enkä enää tee polytoniaa." De Médicis, *ibid.*, 574–577, 588.

337 Esim. Hurard–Viltard 1988, 111–116, 123–130.

338 Messing, *ibid.*, 148.

339 *Ibid.*, 123–127, Marnat 1986, 586.

tulisi liittää osaksi länsimaisen musiikin historian kuvauksia. Sibelius, nuori säveltäjä, joka oli saanut opetusta ensin uussaksalaisia ihanteita edustaneelta suomalaiselta Martin Wegeliukselta ja berliiniläiseltä Albert Beckeriltä ja tullut sitten wieniläisten Karl Goldmarkin ja Robert Fuchsin ohjaukseen, mielsi itsensä viimeistään Wienissä 1890 osaksi modernia aikaa ja ammattinäky-mää.<sup>340</sup> Hänestä tuli yksi 1900-luvun säveltaiteen omintakeisista uudistajista.

Tomi Mäkelä on artikkelissaan ”Zwischen Inspiration und Irritation: Jean Sibelius und die frühe Neue Musik”<sup>341</sup> (Inspiraation ja ärtymyksen välillä: Jean Sibelius ja varhainen Uusi musiikki) avoimesti asettanut Sibeliuksen sävellysratkaisut kuvauksensa keskipisteeksi ja soveltuvan käsitteistön va-lintakriteeriksi. Tässä Sibeliuksen ensimmäistä maailmansotaa edeltävää – ja siis yleiseurooppalaisessa merkityksessä radikaalistuvaa – luomisvaihetta käsittelevässä tutkielmassa hän kontekstualisoi suomalaisen säveltäjän luo-mistyön turvautumalla konventionaalisen tyyliluokittelun sijasta ilmaisua koskevaan määrittelyyn. Siten sävelruno *Aallottaret* ja neljäs sinfonia heijas-tavat Mäkelän mukaan kahta aikansa tärkeää virtausta, joita kirjoittaja luon-nehtii nimenomaan ilmaisutavan perusteella ekspressiivis-melankoliseksi ja euforis-klassistiseksi.<sup>342</sup> Hän korostaa tässä säveltäjän tyylillistä avoimuut-ta ja samanaikaista henkistä riippumattomuutta kasvavan polarisoitumisen ajankohtana.<sup>343</sup> Toisessa yhteydessä Mäkelä on mukauttanut näkökulmansa Theodor W. Adornon filosofiaan ja saksalaisfilosofin Sibelius-kritiikkiin. Carl Dahlhaus on Adornoa koskien huomauttanut, ettei tämä sisällyttänyt mu-siikillisen materiaalin käsitteeseensä – materiaalin, josta on lähtöisin ”ten-denssi” ja jopa ”pakko” – mitään vähempää kuin Hegel sisällytti ajatukseensa ”objektiivisen hengen” toteuttamasta funktiosta.<sup>344</sup> On tunnettua, ettei Adorno ollut kritiikitön Schönberginkään suhteen; hänen ihailunsa kohdistui nimen-omaan säveltäjän atonaaliseen tuotantoon.

Sibeliuksen maineen kannalta on ollut oleellista, ettei Adornon kritiikki ollut erillinen ilmiö: saksalaisfilosofi ilmaisee kärjekkäästi sen, mitä Sibeliuk-sesta ajateltiin, sanottiin ja kirjoitettiin julkisesti wieniläisen avantgarden ja

---

340 Sibelius kirjoitti tulevalle puolisolleen 18.12. 1890 kirjeessä Wienistä: ”Sitten minä tulín opistoon oppiakseni modernin tekniikan, joka ei yhtään sovi minulle. – Minä uskon oivaltaneeni, mitä modernilta säveltäjältä on vaadittava. – Minun vakaumukseni mu-kaan vain normaali ihminen (olkoon että hänellä on omalaatuisuutensa ja sen sellaista) voi luoda nykyaikaisen taideteoksen. Ei pidä luulla, että se on meille helppoa, niin kuin meitä ovat masentamassa menneiden aikojen ennakkoluulot ym. Vain hyvin vahvat luon-teet kestävät...” Tawaststjerna 1965, 108, 222–223.

341 Mäkelä 2000.

342 Mäkelällä ”euphorisch-klassizistisch”.

343 Ibid., 99–100.

344 Dahlhaus 1978, 337.

jo berliiniläisen ja müncheniläisen 'modernin' (*die Moderne*) piirissä.<sup>345</sup> Adornon vaikutusvaltaisen teesin ja hänen esittämänsä Sibelius-kritiikin ydinkysymyksen Mäkelä kiteyttää näin:

Historiallisen prosessin oletettu kääntymättömyys, joka määrää musiikillisen materiaalin kehityspyrkimystä [Adornon mukaan], edellyttää, että sävellystekniikat muuttuvat progressiivisesti ja kriittisesti ja että ne vastaavat oppositiosuhteessa kulloistakin yhteiskunnallista kontekstia siten tukemalla länsimaisen sivilisaation moraalisesti arvokkaita mahdollisuuksia niiden avautumisessa. Tätä vaikutusta Adorno ei Sibeliuksen tapauksessa näe.<sup>346</sup>

Mäkelä huomauttaa samalla, että 'eksterritoriaalisuuden' kategoria saksalaisen filosofin ajattelussa salli tämän kyllä osoittaa arvostusta Bartókia ja Janáčekia kohtaan, jotka itäisessä Keski-Euroopassa toimineet säveltäjät ammensivat innoitusta muun muassa kansanperinteestä ja -kielestä. 'Eksterritoriaalinen' ei Adornon ajattelussa viitannut pelkkään sijaintiin topografisesti määritetyn ydinalueen ulkopuolella, vaan myös asemaan suhteessa moderniin kulttuurieliittiin. Filosofi piti arvostettavana Keski-Euroopan raja-alueilla vuoden 1900 tienoilla työskennelleiden Bartókin ja Janáčekin kykyä laajentaa eksterritoriaalisuuttaan "länsimaisuuden" (rationalisoinnin ja kehityksen loogisen johdonmukaisuuden) huomioon ottaen, mutta regionaalisuudestaan luopumatta. He harjoittivat ulkoista kulttuurikritiikkiä ("externe Kulturkritik") siinä missä Schönbergin Uusi musiikki toteutti kulttuurikritiikkiään sisältä käsin.<sup>347</sup>

Olisi kiinnostavaa toisessa yhteydessä pohtia eksterritoriaalisuuden idean kautta Klamin musiikissa kiistatta usein toteutuvaa kriittistä oppositiosuhdetta yhteiskunnalliseen kontekstiin.<sup>348</sup> Siihen nähden, että tutkimuksen tavoitteena ei nyt ole Klamin tyylin ja estetiikan oikeuttaminen filosofisin perustein, johtaisi tällainen tutkimuslinja liian pitkään päättelyketjuun. Joka tapauksessa näyttää ilmeiseltä, ettei Adornon oma päättely voi olla avuksi tulkittaessa Klamin musiikin "muistuttavia" piirteitä tämän tutkimuksen kysymyksenasettelun mukaisesti. Tarkasteltaessa saksalaisfilosofin näkökul-

345 Mäkelä kutsuu filosofia merkittävän modernistiryhmän "selväpiirteisimmäksi puhe-  
torveksi". Mäkelä 2007, 367.

346 "Die vermeintliche Irreversibilität des historischen Prozesses, der die Entwicklungstendenz des musikalischen Materials bestimme, verlange, daß sich die Kompositionstechniken progressiv und kritisch wandeln und dem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext in einem oppositionellen Verhältnis entsprechen und somit die moralisch wertvollen Aspekte der abendländischen Zivilisation in ihrer Entfaltung unterstützen. Diesen Effekt sieht Adorno bei Sibelius nicht." Ibid., 353.

347 Ibid., 354–355.

348 Kysymykseen Klamin musiikin yhteiskuntakriittisyydestä palataan tämän tutkimuksen kolmannessa osassa.

masta Stravinskyakin ihailleen suomalaisen Klamin suuntautumista 1920-luvun Pariisissa törmättäisiin siihen ”mallin” ja mallin kiistämisen problematiikkaan, joka oli Adornon Stravinsky-kritiikin ytimessä. Nykyään on yleinen käsitys, että myös Adornon Stravinsky-kritiikki on epäoikeudenmukainen – tai paremminkin, että filosofilla oli huonot edellytykset arvostaa Stravinskyn antiexpressiivisiä taiteellisia pyrkimyksiä.

Samsonin modernisteina pitämille säveltäjille on yhteistä musiikin aiempien konventioiden haltuun ottaminen ja samalla kriittisen ja uudistavan asenteen ilmentäminen niiden piirissä. Tämä modernismikäsitys ei ankuroidu missään periaatteellisessa mielessä minkään tietyn perinteen tietynlaiseen kritiikkiin. Samson on modernismitulkintoissaan näin alleviivannut varhaisempien uudistajien ja musiikillisen kehityksen suunnannäyttäjien työn merkitystä.<sup>349</sup> Myös hän lukee modernisteihin – toisin kuin sellaiset modernismin erittelijät, jotka haluavat rajoittaa käsitteen käytön koskemaan nimenomaan 1900-luvun ilmiöitä – uussaksalaisen suuntauksen uranuurtajat Lisztin ja Wagnerin.<sup>350</sup> Tietoisuus modernismia koskeviin ajattelutapoihin liittyvistä ongelmista ja halu korjata aiemman musiikinhistoriankirjoituksen ideologisia vinoumia ilmenee hänen 1800-luvun loppupuolen venäläisiä ns. nationalistisäveltäjiä koskevasta kuvauksestaan.

Toisaalta Venäjällä nationalismin ja modernismin vastaavuus loi voimakkaan ja radikaalin vaihtoehdon länsieurooppalaisen musiikin muodoille ja konventioille. Se on tuskin yllättävää ottaen huomioon Venäjän tosiasiallinen erillisyys eurooppalaisesta kulttuurista 1700-luvun lopulle saakka. Tämä vaihtoehto alkoi syntyä jo 1840-luvulla Glinkan kohdalla mutta kiteytyi 1860-luvulla Balakirevin piirin musiikissa. Niin oopperassa kuin sinfoniassa ja sävelrunossakin nämä säveltäjät pitivät yllä todellista lännen kanssa tapahtuvaa dialogia omaksumalla useita eurooppalaisten konventioiden geneerisiä perusmuotoja, mutta myös puolustamalla niiden kautta ajattelun ja käytäntöjen riippumattomuutta. Tuo riippumattomuus toimi esimerkillisenä mallina myöhemmille – useita kansallisuuksia edustaneille – säveltäjille, joita saksalaisitävaltalaisen tradition hegemonian haastaminen huolestutti. Senkin uhalla, että saatamme vaikuttaa kuluneelta, voimme koota tarkoittamamme riippumattomuuden teknisten näkökohtien luetteloksi: sekä modaalisen kromaattisuuden (siihen kuuluu kansanperinteestä johdettujen modaliteettien [modalities] rakentaminen harmonisen ajattelun ytimeen) että kromaattisten symmetrioiden kehitys (varsinkin niiden, jotka perustuvat kokosävel- ja oktatoniseen asteikkoon); mieltymys ornamientoivaan melodiaan, joka tulee mieluummin kertauksen ja koristelevan muuntelun kuin motiivisen kehittelyn kohteeksi; soitinväriin ja tekstuuriin nostaminen ennen kokemattomaan rakenteelliseen arvoasemaan; harmonian ja metrin välisten konventionaalisten suhteiden radikaali muuttaminen.<sup>351</sup>

349 Samson, *Rewriting Nineteenth-Century Music History*.

350 Esim. Samson 2002, 578.

351 Ibid., 592.

Modernismi siis toteutuu edeltävän näkemyksen mukaan musiikin teknisissä ominaisuuksissa, mutta kehitetyt tekniset keinovarajat eivät itsessään tee musiikista modernistista. Modernismi sisältyy keinovarojen ilmentämään, kriittiseen ja uudistavaan asenteeseen.

Näin Samson toteaa Balakirevin piirin nationalismiin olleen kriittisessä, uudistavassa suhteessa länsieurooppalaisen, saksalais-itävaltalaisen musiikin konventioihin. On epätavallista, että nationalistista intentionaalisuutta ilmentävä menettely tulkitaan tutkimuskirjallisuudessa modernistiseksi – yleisemmin on muistettu 1900-luvun modernismin asennoituneen nationalismiin kriittisesti. Korostaessaan yhtäältä venäläisten säveltäjien osallisuutta läntisessä perinteessä ja toisaalta heidän samaan perinteeseen kohdistamaansa itsetietoista ja uudistavaa kritiikkiä Samson omaksuu näkökulman, joka poikkeaa monista venäläisen musiikin essentiaalista venäläisyyttä, toiseutta ja ulkopuolisuutta alleviivaavista tulkinnoista. Jotkut Samsonin kuvaamista venäläisistä tulivat esikuvallisiksi sekä monille ranskalaisille säveltäjille että Klamille. Klamin musiikissa ornamientoiva melodia, sen kertaukset ja koristeleva muuntelu, sointiväri ja tekstuurin rakenteellinen asema sekä harmonian ja metrin suhde, joista tulee puhetta tämän tutkimuksen toisessa ja kolmannessa osassa, sijoittuvat kuitenkin toiseen ajalliseen ja paikalliseen kontekstiin.

### 3.5. Identiteetti ja taiteellinen uudistuminen suurkaupungissa

Edeltävissä luvuissa on todettu, että länsimaisen ajattelutavan piirissä suurissa keskuksissa kehitetty kieli on siirtynyt periferioihin. On myös huomautettu kielen implikoimista, alistussuhteisiin johtavista valtarakenteista. Lisäksi on todettu, että 1920-luvun puolivälin Pariisissa eksklusiivinen nationalistinen kielenkäyttö kietoutui erottamattomasti yhteen monimuotoisten ja nopeasti vaihtuvien modernististen kokeilujen kanssa. Vielä ei ole kysytty, missä suhteessa Klamin nuoruuden aikana musiikkikeskuksissa tapahtunut merkittävä uudistuminen on ylipäänsä kielen tavoitettavissa. Kun niin nyt tehdään, säveltäjää ei arvioida kulttuurisiirtymän välineenä, vaan ensisijaisesti taiteilijana ja ainutkertaisena subjektina.

Modernismin ja suurkaupunkiolosuhteiden yhteyttä on humanistisessa tutkimuksessa lähestytty kysymällä, kuinka irrallisuus melko muuttumattomana pysyvän ja siksi yksilöä rajoittavan agraariyhteiskunnan sosiaalisista sidoksista vaikutti taiteilijayksilön elämäntunteeseen ja traditiosuhteeseen. Artikkelissaan ”Modernismin haasteet” kirjallisuudentutkija Pertti Karkama on korostanut 1800-luvun lopun eurooppalaisen modernismin edustajien olleen lähtöisin periferioiden sivistyneistön piiristä ja kohdanneen metropo-

leissa oudon yhteiskunnallisen maailman ja kosmopoliittisen trendin. Kulttuuriälymystön irrallisesta yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta asemasta oli siellä seurauksena ajattelun abstraktisuutta, sen irtoamista historiallisista ja kulttuurisista yhteyksistä.<sup>352</sup> Marginaaliseen asemaan liittyi yhtenäisen maailmankuvan ja suhteellinen identiteetin puute. ”Suurkaupungissa liittyy toisiinsa mahdollisuus vapauteen ja vierauteen, ihmiskontakteihin ja eristyneisyyteen, virikkeellisyyteen ja kaavamaisuuteen, avoimuuteen ja sulkeutuneisuuteen, menestykseen ja tappioon, tulevaisuudenuskoon ja turhautuneisuuteen.” Suurkaupunkeihin muuttaneen kulttuuriälymystön mielessä vieraus sai suuren, koko persoonallisuutta ja elämää järkyttävän merkityksen. Vieraantumisen Karkama kuvaa kouriintuntuvaksi historialliseksi, yhteiskunnalliseksi ja psykologiseksi prosessiksi, joka voi myös saada ilmaisuja kuvitteellisissa tulkinnoissa. Se on hänen mukaansa modernistisen sanataiteen keskeisin teema.<sup>353</sup>

Mikäli omaksutaan käsitys modernismista modernin ideologiana ja jatkuvana, keskeytymättömänä kategorianetsintänä, sen sitominen näin tarkkaan taiteellisen sisällön kuvaukseen ei ole mahdollista. Vertaillaessa kahden suomalaisen säveltäjän kahdessa eri suurkaupungissa eri aikoina hankkimia kokemuksia – Sibeliuksen Wienissä 1890–1891 ja Klamin Pariisissa 1924–1925 – todetaan, ettei suurkaupungissa työskentelyä sinänsä ole mielekästä kytkeä läheiseen ja välttämättömään yhteyteen tyylin tai aihepiirien kanssa. On totta, ettei Karkama käsitteen kulttuuriälymystö yhteydessä viittaa säveltäjiin, ja hän huomauttaa, että edes kirjallisuudentutkimuksen piirissä ei ole pidetty ongelmattomana modernismin määritelmänomaista kytkemistä vieraantumisen ajatukseen.<sup>354</sup> Hänen modernismin käsitystavoissa tyypillisenä erottamaansa ”[ihmisen kuvaamista] ilman reaaleja yhteiskunnallisia määreitä” on

352 Karkama kirjoittaa mm.: ”Olennaista on, että älymystöllä on taipumus asettua valtiota, valtiollista, poliittista elämää sekä ideologisia valtiokoneistoja vastaan, mikä saattaa merkitä epäpoliittista asennoitumista. Valtiota älymystö ei siksi ymmärrä, kuten hegeliläisyydessä on tapana, yleisen humaniteetin ilmentymäksi. Tässä suhteessa älymystö poikkeaa olennaisesti siitä perinteisestä sivistyneistöstä, joka joko uskoi hegeliläiseen valtioideaan tai sitoutui tietoisesti porvarillisen valtion palvelukseen.” Karkama 1990, 11.

353 Karkama 1990, 8–9, 12, 17, 20–21, 23. Karkama selittää vieraantumista (s. 23): ”Mielestäni pääosin oikeansuuntaisen käsityksen mukaan nykyaikainen vieraantuminen johtuu siitä yksinkertaisesta asiasta, että yksilön elämäkokemukset joutuvat ristiriitaan yhteiskunnallista käytäntöä ohjaavien päämäärien kanssa. Yksilön elämän ja yhteiskunnan tarpeet ja niitä realisoivat motiivit ja tavoitteet ovat vastakkaiset.”

354 Etenkin oletus jostakin sellaisesta ”alkuperäisestä tilasta”, josta ihminen olisi vieraantunut, on hänen tutkimusalallaan koettu ongelmalliseksi. Karkama huomauttaa (ibid., 21–22): ”Näyttää siltä, että vieraantumisen kokemusten fiktiiviset tulkinnat ovat usein johtaneet tutkijat harhaan ja saaneet heidät uskomaan vieraantumisen eksistentiaaliseen yleisyyteen ja ehdottomuuteen. Ilmeisesti tässäkin heijastuu sekä kirjailijoiden että tutkijoiden oma kulttuuriälymystölle ominainen taipumus irrottaa ilmiöt reaaleista yhteyksistään ja käsitellä niitä universaaleina.”



kyllä saatettu esimerkiksi Gustav Mahlerin tapauksessa eritellä musiikintutkimuksen keinoin, mutta tämä omasta kontekstistaan erottuva erikoistapaus voi samalla toimia muistutuksena musiikin yleensä paljon kirjallisuutta epä-määräisemmästä tavasta välittää merkityksiä. Adornon Stravinsky-näkemyksen kokemat muutokset osoittavat, millaisia haasteita tällainen tutkimusote kohtaisi Klami-tutkimuksen alueella. Ei ole itsestään selvää, että juuri ”ihmisen kuvaaminen” on musiikin aluetta.

Siinä missä Karkama parikymmentä vuotta sitten implikoi, etteivät taiteilijasubjektin vierauden kokemukset välttämättä käänny kuvitteelliseen taiteelliseen muotoon, uusi tutkimus on laajalti pyrkinyt eroon fiktiivisen ja ”reaalisen” maailman jyrkästä kahtiajaosta. ”Saattaa olla, että minä on aina tiettyssä mielessä fiktiota –”, Stuart Hall kirjoittaa. Marginalisoidun nykyihmisen identiteetin erittelyt Hallilla ovat suurkaupungin asukkaan aseman ja kokemusmaailman kuvauksena tosiasiaassa lähellä Karkaman kuvausta. Jamaikalaisyyntäisen brittisosiologin eritellessä yksilöiden paikaltaan siirtymisen kokemusta esimerkkinä mustat, synnyinmaansa lopullisesti jättäneet uudet lontoolaiset, hän tähdentää, ettei näiden maahanmuuttajien kokemus ole historiallisesti uudenlainen. Epävakaas, fragmentoituneisuus ja tilapäisyys ovat identiteetin yleisiä, perustavia ominaisuuksia. Identiteettiä koskeva kysymys on kysymys samuudesta ja samastumisesta. Identiteetti tunnistetaan eron kautta. Vieraassa suurkaupunkiympäristössä ihminen altistuu kysymään: ”Kuka minä olen?” ”Identiteetti muodostetaan siinä epävakaassa pisteessä, missä ’ääneenlausumattomat’ subjektiviteettia koskevat tarinat tapaavat historian ja kulttuurin kertomukset.” ”[M]inuus rakentuu vain tällaisessa poissa- ja läsnäolevassa kiistasuhteessa johonkin muuhun, johonkin toiseen, ’toiseen minään’, joka on sekä paikalla että poissa.” Identiteetti on tässä mielessä fiktiivinen tai narratiivinen.<sup>355</sup> Samastuminen ja siihen mahdollisesti johtava eron kokemus ovat kuitenkin eri asioita. On haasteellista Klamin Pariisin-ajan taiteellisen merkityksen kannalta pohtia, voiko säveltäjän erilaisuuden – tai erillisyyden – kokemus muuntua paitsi identiteetiksi myös ainutkertaiseksi taiteelliseksi laaduksi.

Vuonna 1903 ja siis suhteellisen lähellä Klamin ensimmäisten Pariisin-kokemusten ajankohtaa Georg Simmel – johon Karkama ja Hall mainituissa puheenvuoroissaan viittaavat<sup>356</sup> – kuvaa artikkelissaan ”Die Großstädte und das Geistesleben” (Suurkaupungit ja sielunelämä) hänkin vapauden yhdeksi suurkaupungin elämälle leimaa antavista piirteistä. Tutkielman aiheena on suurkaupungin henkinen elämä, ei modernistinen taide eikä taide kaikkiaan. Suurkaupungissa tapahtuvan luovuuden selityksenä Simmelin teoria

355 Hall 2005a, 11, 13.

356 Karkama, *ibid.*, 23, Hall 2005b, 35–36.

ei selitä minkään tietyn tyylin tai tietyn modernismin muotoutumista. Tutkimukselle tämä voi kuitenkin olla avuksi, jos halutaan lähestyä suurkaupungissa harjoitettavan taiteellisen toiminnan ja modernismin perustavia kysymyksiä irrallaan modernismin kertomuksen lineaarisuudesta, sen implikoimasta arvolatautuneesta predestinaatiosta. Simmelin ajattelutavan puitteissa kysymystä suurkaupungissa tapahtuvasta taiteellisesta uudistumisesta voitaisiin lähestyä kysymällä, millaisille kokemuksille subjekti sen olosuhteissa altistuu. Simmel korostaa, että suurkaupunki ja vietti kaikkein yksilöllisimpään henkilökohtaiseen olemassaoloon ovat läheisessä ja merkityksellisessä yhteydessä toisiinsa, toteutuupa sellainen olemassaolo kulloinkin oikeutetusti tai menestyksellisesti tai ei.<sup>357</sup> Mahdollisesti teoria voi tunteen ja ymmärryksen vastavoimaisuutta painottaessaan selittää, millaisissa olosuhteissa taiteilijasubjektin yksilöllinen, ainutkertainen luovuus saattaa koota itseensä sellaisen energian, jonka voimasta yksilöllisyys murtautuu esiin luopuen ehkä aiemmista identiteettisidoksistaan ja ilmaisutavoistaan.

Verrattuna pikkukaupunkilaisia rajoittaviin pikkumaisuuksiin ja ennakkoluuloihin suurkaupunkilainen oli Simmelin mukaan henkisesti mielessä vapaa. Sisäisen ja ulkoisen vapauden alueen suurkaupungista teki myös sille ominainen kosmopoliittisuus. Suurkaupungin sisäinen elämä ulottui aaltomaisesti laajalle kansalliselle ja kansainväliselle alueelle, mistä seurasi sen kvantiteetin muuttuminen kvaliteetiksi ja luonteeksi. Paradoksaalisesti tuo vapaus oli seurausta suurkaupunkilaisille tyypillisestä älyllisestä reagointitavasta ja keskinäisestä varautuneisuudesta. Kyseessä oli sopeutumisilmiö ja itsesuojelun muoto, joka oli omaksuttu vastustettaessa juurettomuutta ympäristön tarjoamien runsaiden ärsykkeiden katkeamattomassa virrassa. Noissa olosuhteissa suurkaupunkilainen reagoi järjellä ja ymmärryksellä, ei tunteella; tunneperäiset suhteet, joiden varassa pikkukaupunkilainen toimi, olivat juurtuneet sielun tiedostamattomiin tasoihin. Siinä missä tunne oli konservatiivinen, oli ymmärrys ”sisäisistä voimistamme sopeutumiskykyisin”. Suurkaupunkilainen ymmärrysihminen suhtautui kaikkeen yksilölliseen välinpitämättömästi, kun taas ihmisten väliset tunnesuhteet perustuivat yksilöllisyydelle. Vapauden kääntöpuoli oli, ettei ihminen tuntenut itseään koskaan yhtä yksinäiseksi kuin suurkaupungissa. Joillekuille hintana siitä itsesuojelukeinosta, jollaisena toimi ärsykkeiden torjuminen suurkaupungin luoman hermorasituksen paineessa, oli koko objektiivisen maailman mitätöiminen. Tämän väistämättömänä seurauksena yksilö koki persoonallisuutensa lopulta arvottomaksi.<sup>358</sup>

357 Simmel 1995b, 129, Simmel 2005, 43.

358 Simmel 1995, 117, 122, Simmel 2005, 28–29, 35.

Simmelin aikakaudelle luonteenomaisen pessimistinen analyysi suurkaupungin henkisen elämän sosiologiasta selittää hyvin eräitä ajan pariisilaisen taidemaailman läheisesti rahatalouteen sidottuja toimintatapoja, jotka mahdollistivat 'uudellekin' monenlaisia ja yllättäviä ilmenemismuotoja. Suurkaupungissa rahatalouden ja ymmärryksen valta liittyivät luonteenomaisesti yhteen. Maaperän löysivät erikoistuminen ja palvelujen tarjoajalle välttämättömän kyky herättää yhä uusia tarpeita. Yleisön tarpeet eriytyivät, hienostuivat ja rikastuivat, mikä johti kasvavaan erilaisuuteen yleisön keskuudessa. Koska oma persoonallisuus oli suurkaupunkielämän mittasuhteissa vaikea saattaa arvoon, yleisön tietoisuus herätettiin "eroherkkyyttä ärsyttämällä".<sup>359</sup>

Erityisesti Pariisissa Diaghilevin "Venäläisen baletin" loistavan menestyksellisen toiminnan tärkeä taustatekijä oli muoti ilmiönä ja psykologisena mekanismina. Impressaari tiesi, että "snobeille on kunnia-asia käydä [uusien ilmiöiden] löytäjästä ja määrätä tyylä".<sup>360</sup> Hän nojasi sovinnaiten odotusten pettämisen, yllättämisen ja provokaation psykologiseen mekanismiin. Hänen ohjeensa "Venäläisen baletin" piirin taiteilijoille oli: "Hämmästyä minua."<sup>361</sup> Tämän ohjeen häneltä sai myös Jean Cocteau, Pariisin musiikkielämässä vaikutusvaltainen Diaghilevin tärkeä kontaktihenkilö ja työtoveri.<sup>362</sup> Jann

359 Simmel 1995b, 128, 2005, 42. Vrt. luku 1.3., s. 49 ja Christoph Charlen huomautus, jonka mukaan pariisilainen kulttuuri vieraantui harjoittaessaan tiedotusvälineiden manipulaatiota yleisön tavoittamiseksi.

360 Monet Diaghilevin lukuisista varakkaista tukijoista Pariisissa kuuluivat aatelistoon ja monet olivat salonkia pitäviä vaikutusvaltaisia naisia. Chimènes 2004, 683–690, varsinkin s. 683.

361 Ks. Hirsbrunner 1982, 64 ja Albright 2000, 37. Pariisin musiikkiskandaalien menestyspotentiaalista ks. esim. Hirsbrunner, Mt. 60–64. Stravinsky lausui Diaghilevista: "Diaghilevillä ei ollut niinkään hyvää musiikillista arvostelukykyä kuin valtava vainu tunnistaa sävellyksen tai yleensä taideteoksen mahdollisuus menestykseen. Huolimatta hänen yllättyneisyydestään silloin kun soitin hänelle pianolla Sacren alkua (Les Augures Printanières), huolimatta hänen alkuun ironisesta suhtautumisestaan kertautuvista soinnuista koostuvaan pitkään jaksoon hän oivalsi nopeasti, että syynä oli jokin muu kuin kyvyttömyyteni kirjoittaa vaihtelevampaa musiikkia; hän ymmärsi heti uuden musiikillisen puheeni vakavuuden, sen tärkeyden sekä sen tuottaman edun rahaksi muutettuna." – "Diaghilevin ainoa kommentti [ravintolassa Sacren meluisan ensi-illan jälkeen] oli: 'Täsmälleen mitä halusinkin.' Hän näytti todella tyytyväiseltä. Kukaan ei olisi voinut ymmärtää nopeammin julkisuusarvoa, ja hän ymmärsi välittömästi mitä hyvää oli siinä suhteessa tapahtunut. On aivan luultavaa, että hän oli jo ajatellut sellaisen skandaalin mahdollisuutta soittaessani hänelle kuukausia aiemmin ensi kerran partituuriani –."

Stravinsky & Craft 1959, 46, 47.

362 Cocteau on ja oli aikanaan myös kiistelty hahmo. André Bretonin (1946) mielestä säveltaide oli kokonaisuudessaan saastunut Cocteaun toiminnan johdosta: "Vaikkakin vain harvat kirjoittajat esiintyvät ankaran vihamielisesti ja aggressiivisesti musiikkia kohtaan, monet muut tuntevat silkkaa välinpitämättömyyttä – tämä epäsuosio on viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana korostunut ehkä siksi, että modernin musiikin asia tunnusti esitaistelijakseen pahamaineisen *väärän poeetan* [Cocteaun], runoniekkan joka sattuu *alentamaan* pikemmin kuin *kohottamaan* kaiken mihin hän koskee." Albright, op.

Paslerin näkemyksen mukaan Cocteau päätteli Stravinskyn *Le Sacre du printempsin* kantaesitysskandaalista, että jokaisen mestariteoksen piti olla vastalause aiemmille mestariteoksille. Cocteau muotoili: ”Voidaan sanoa, että uuden henki on kaikkina aikakausina kaikkein pisimmälle vietyä vastalauseen henkeä.”<sup>363</sup> Uusilla tyyleillään ja sävellysteknisillä keinovaroillaan Stravinsky jatkoi musiikkiyleisön hämmästyttämistä.

Tietenkään Diaghilevin uudistajatoiminnan toteuttajina eivät olleet ensisijaisesti Pariisin marginaaliset säveltäjät, eikä Simmelin varsinaisena aiheena ole Diaghilevin baletin eurooppalaisen taiteen historiaan piirtämä loistava luku hänen kirjoittaessaan synkästi suurkaupungissa vakiintuneesta yleisön eroherkkyyden ärsyttämisen periaatteesta:

Tämä ajaa lopulta tarkoituksellisiin kummallisuuksiin, luonteenomaisesti suurkaupunkilaisiin omituisuuksiin, oikkuihin, hienosteluun, joiden merkitys ei enää ole sellaisen käytöksen sisällöissä, vaan ainoastaan toisin olemisen muodossa, oman itsen esiin nostamisessa ja sitä kautta näkyväksi tulemisessa – monille luonteille se on lopulta ainoa keino pelastaa itselleen jonkinlainen itsearvostus ja tietoisuus oman paikan täyttämisestä kiertotiellä toisten tietoisuuteen.<sup>364</sup>

Diaghilevin institutionaalisesti vakiintuneen toiminnan piirissä ”toisin olemisen” taiteellinen periaate johti eurooppalaisen musiikinhistorian kukoistusiin. Tuossa yhteydessä uudelle musiikille ei ollut luonteenomaista se eristyminen suuresta yleisöstä ja kaupallisesta musiikkielämästä, josta tuli 1900-luvulla monien modernistisesti suuntautuneiden säveltäjien ja säveltäjryhmittymien ongelma. Suuren yleisön ja uuden musiikin kohtaaminen teki Pariisin Wienistä poikkeavaksi musiikkikeskukseksi. Schönbergin *Verein für musikalische Privataufführungen* -yhdistyksessä (Yksityisten musiikkiesitysten yhdistys) uutta, ”edistyksellistä” musiikkia kehitettiin aivan toisenlaisissa olosuhteissa. Nekin Pariisissa eläneet säveltäjät, jotka eivät saaneet omaa tilaisuutta hämmästyttää sikäläistä yleisöä taiteensa keinoin, elivät kyseisen ajattelutavan vaikutuspiirissä. Uno Klami viittasi kypsänä säveltäjänä ihailleen Stravinskyn musiikin uusiin tekniisiin ratkaisuihin, tulevaisuuden näkymiin ja ”yllätykselliseen nerollisuuteen”.<sup>365</sup>

---

cit., 275–276.

363 ”One could say that the spirit of the new in every period is the highest form of the spirit of contradiction.” Jean Cocteau’n käsikirjoitus vuodelta 1919 siteerattuna Paslerin 1991, 408 mukaan.

364 Simmel 1995, 128–129, Simmel 2005, 42.

365 Klami 1960, 70.

### 3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuajan musiikkiajattelussa

Suomalaisessa taidemusiikkia koskevassa tutkimuksessa on toisinaan korostettu, että kysymystä musiikin kansallisuudesta on käsiteltävä esteettisenä ja sitä kautta ihmisymmärryksen toimintaan liittyvänä historiallisena ongelmana eikä haettava sen substantiaalista perustaa musiikillisesta materiaalisista.<sup>366</sup> Musiikin kansallisuutta on etsitty myös kansallisesta tyylistä.<sup>367</sup> Edellä on tähdennetty, että 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella rakennettu suomalainen kansallisen musiikin kertomus koski suhteellisen toissijaisesti musiikin soivan substraatin ominaisuuksia. On myös kysyttävä, millaista oli kotimaisen säveltaiteen uudistavia pyrkimyksiä koskeva ajattelu Klamin amatillisen toiminnan varhaisvaiheen Suomessa. Hahmottuuko maassamme silloin jokin yhtenäinen musiikin modernismia koskeva ajattelutapa ja kertomus, ja jos hahmottuu, millaisia musiikille suuntaa antavia jatkuvuuksia siitä voidaan erottaa? Ymmärrettiinkö modernististen ilmausten motiiviksi nimenomaan kansallisen luovan säveltaiteen haastaminen?

Suomeen 1920- ja 1930-luvulla kantautuneita uusia ulkomaisia musiikkilaisia virikkeitä on kuvattu tutkimuksessa paljolti tyylinimikkein.<sup>368</sup> Matti Huttunen on huomauttanut, että viimeistään 1920-luvulla, ”keskellä ’ekspressionismin’ ja ’uusklassismin’ kehitystä” muun muassa Piskin, Mersmannin ja Bückenin tekstien pohjalta syntyneet tyylikausimääreet ovat Suomessa vaikuttaneet pitkään musiikinhistoriankirjoituksen musiikin kehityksestä luomaan kuvaan.<sup>369</sup> Nuorta säveltäjäpolvea olisi Jukka Sarjalan mukaan 1920-luvulla kiinnostanut ”ensi sijassa keskieuropalainen impressionismi ja ekspressionismi sekä ajan atonaalinen sävelkieli”, kun taas ”1930-luvun impulsseille luontevin yhteinen nimittäjä” löytyisi ”uusklassisismista termin laajassa merkityksessä”.<sup>370</sup> Helsinkiläistä musiikkikritiikkiä tutkinut Sarjala huomauttaa, että kriitikot vastaanottivat Väinö Raition ja Ernest Pingoud’n musiikin 1920-luvulla ”aina tietoisina keskieuropalaisen modernismin ja sen muodostaman ideologisen rintaman läsnäolosta”. ”Silti jyrkkä dikotomia kansallisen traditionalismin ja kansainvälisen modernismin välillä ei kuvaa

366 Sarjala 1991, 50 Ilkka Oramoon nojaten.

367 Tarasti 1996, 22.

368 Matti Huttunen korosti esitelmässään ”Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa” Sibelius-Akatemian kamari-musiikkisalissa 1.–2.10.2010 pidetyssä symposiumissa ”Uuno Klami ja aikalaiset – Suomen musiikin 1920-luvun modernismi: uusia näkökulmia, tuntemattomia sävellyksiä” Adlerin tyylihistorian merkitystä suomalaiselle ajattelulle. Siitä kirjoitettiin suomalaisissa musiikkilehdissä vuodesta 1911 alkaen, Huttunen totesi.

369 Huttunen 2010, 67. Ks. myös luku 15.2. Uusklassismin käsite Klami-tutkimuksessa.

370 Sarjala 1991, 51.

adekvaatisti historiallista todellisuutta.”<sup>371</sup> Erkki Salmenhaara on pohtinut – ja huomauttanut ilmiön erilaisuudesta maamme kuvataiteen ja kirjallisuuden alan keskusteluun nähden –, miksei Pingoud’n Suomessa vuoden 1922 ajan ilmestyneen *Ultran* sivuilla esittämistä rohkeista näkemyksistä ollut seurauksena laajempaa musiikin modernismia koskevaa ajatustenvaihtoa. Ei vuodesta 1923 ilmestynyt *Suomen musiikkilehti* eikä edes 1928 aloittanut *Tulenkantajat*-lehti osoittanut tuolla kymmenluvulla erityistä mielenkiintoa aihetta kohtaan. Modernismista syntyi Suomen musiikkielämässä elävää ja jatkuvaa keskustelua vasta 1950-luvun lopulla.<sup>372</sup>

Toivo Haapasen Uno Klamia käsittelevä aikalaisartikkeli vuodelta 1933 implikoi ajatuksen, ettei ole olemassa yhtä yhtenäistä modernismia. Klamin hyvin tunteneen Haapasen modernismikäsitys on vivahteikas eikä ollenkaan kielteinen.<sup>373</sup> Tässä yhdessä ensimmäisistä säveltäjälle omistetuista suurista lehtiartikkeleista hänen tuotantonsa käsittelyyn liittyy sellainen joko–tai-näkökulma, jonka Samson kuvaa modernismille ominaiseksi. Haapanen ei kuitenkaan esitä Klamia kansainvälisten suuntausten haastajana, vaan tarkastelee hänen musiikkiaan suhteessa olemassaolevaan eurooppalaiseen vastakkainasetteluun.

Syntyneenä 1900 hän on kehdestä saakka tämän vuosisadan lapsia, ja hänen säveltäjälahjojensa herääminen sattuu aikaan jolloin suursodan jälkeiset -ismit kiehuivat kuumimmillaan antaen pääsävyn myös silloisen nuorimman säveltäjäpolvemme pyrkimyksille kauttaaltaan. Klamikin kuului alusta saakka ”moderneihin”. Niin erilaisia pyrkimyksiä kuin tämän yleisnimityksen alle mahtuukin ja niin vaikeata kuin onkin toistaiseksi vetää tarkkoja rajoja eri suuntien välille, ilmenee Klamin tuotannossa varsin selvästi määrättyjä, luonteenomaisia piirteitä, jotka lähentävät häntä ”modernistina” enemmän romaanilais-slaavilaisiin kuin saksalaisiin esikuviiin.<sup>374</sup>

Sen lisäksi, että ”yleisnimityksen” ’moderni’ sisältö ei oppineen ja aikansa ilmiöitä tiiviisti seuranneen Haapasen mukaan ollut vuonna 1933 selvä, viitannee myös ’modernistin’ asettaminen lainausmerkkeihin siihen, ettei käsite ja sen viittaussuhde ollut Suomessa vakiintunut.

Haapasen Klami-artikkelissa esiintyy dikotomian romaanilais-slaavilaiset – saksalaiset modernistiset esikuvat ohella Suomessa entuudestaan

371 Id.

372 Vanhaan *Tulenkantajat*-lehteen musiikkiartikkeleita kirjoitti lähinnä Sulho Ranta (vrt. luku 12.1. Sulho Ranta ja tulenkantajat). Kannanotot Suomessa jäivät Salmenhaaran (1996a, 205) mukaan lähinnä ajankohtaisarvostelun tasolle.

373 Haapasen musiikkinäkemyksen sisäiseen ristiriitaisuuteen, perinteisten kansallisten ihanteiden ja ennakkoluulottoman avarakatseisuuden rinnakkaisuuteen, on kiinnittänyt huomiota Matti Huttunen (2013).

374 Haapanen 1933.

tunnettu esteettis-kulttuurinen dikotomia ja joko–tai-asetelma saksalainen – ranskalainen:

Niinpä yritykset kokonaan uuden, ”atonaalisen” säveljärjestelmän luomiseksi näyttävät aina jääneen Klamille olennaisesti vieraiksi, vaikka hän – samoin kuin koko sodanjälkeinen nuori polvi – soinnullisissa seikoissa onkin irtautunut romantiikan perinnöstä. Hän on tässä suhteessa lähinnä ranskalaisen makusuunnan kannalla, joka kyllä sallii räikeittenkin ja raffinoidusti maustettujen tehokeinojen käyttöä, mutta ei mielellään luovu ymmärrettävyyden ja kauneuden vaatimuksesta. Klammin luontainen kyky kirjoittaa kauniisti soittimille, erityisesti orkesterille, on jo semmoisenaan enemmän ranskalaista kuin saksalaista, hänen musiikkinsa perussävy on kokonaisuudessaan pikemminkin ranskalaiseen tapaan henkevä kuin saksalaiseen tapaan syvällistä tai spekulatiivista.<sup>375</sup>

Haapanen ei ilmeisestikään ymmärrä modernismia tyyliksi. Impressionismista ja ekspressionismista ei hänen artikkelissaan ole erikseen lainkaan puhetta. Vain yhteen sävellykseen liittyy maininta ”höllästi vanhaklassillinen tyyli” (*Hommage à Haendel*), eli puhe on ”vanhaan tyyliin” kirjoitetuista tyylipastisseista. Kun kirjoittaja edellä erittelee Klamia nimenomaan modernistina, ei modernismi ollut hänen käsityksensä mukaan palautettavissa yhteen säveljärjestelmänäkemykseen, atonaalisuuteen.

Yksi käsitteiden kansallinen ja modernistinen rajankäyntiä koskeva keskeinen ongelma liittyy kysymykseen, kuinka tyyli- ja muu musiikillisen substanssin erittely olisi suhteutettava esteettiseen ja ideologiseen kokemuksiin. Haapasen modernismikäsite pohjaa selvästi oletukseen musiikin, yhteiskunnallisten ilmiöiden ja psykologisten tekijöiden merkityksellisestä yhteydestä. Olkoonkin, etteivät ensimmäisen maailmansodan varsinaiset sotatoimet levinneet Suomen maaperälle ja että maan sisällissota ajoittui muutamaankin alkuvuoden 1918 kuukauteen, maailmansodan aika merkitsi murroskautta suomalaisessa kokemistavassa ja luovassa säveltaiteessa kuten manner-Euroopassakin tapahtui. Kun kansainvälisten tunnusten alle ryhmittynyt työväenluokka onnistui Venäjällä kaatamaan keisarivallan, mutta kärsi Suomessa tappion kansallisille voimille, kansallinen ja kansainvälinen sekoittuivat yhteiskuntaelämän piirissä toisiinsa.

Kansallisuuden ja kansainvälisyyden ideoiden vuorovaikutuksellisesa kehityksessä ilmenee luovan säveltaiteen edistyksen kategorian kanssa osittain päällekkäinen oma kategorianmuodostuksensa. Pietarista Suomeen emigroitunut Ernest Pingoud tulkitsi marraskuussa 1918 ajan henkeä vastauspuheenvuorossaan ensimmäisen suomalaisen sävellyskonserttinsa arvosteluihin:

---

<sup>375</sup> Ibid.

Minua on kutsuttu futuristiksi, kubistiksi, ultramoderniksi ja äärimmäisyysmieheksi, olipa jopa kriitikkoja, jotka etupäässä käyttivät mystillisiä lainausmerkkejä ja ajatusviivoja, ja kriitikkoja, jotka näkivät bolshevismien vallitsevan musiikissani. Itse en usko olevani mitään näistä – uskon että oppositio taidettani kohtaan on selitettävissä pikemminkin meidän aikamme luonteesta kuin taiteeni olemuksesta. Takanamme on lähes 5 vuotta mitä brutaleinta realismia. Ajan alaston todellisuus oli niin painostava, sensaatiot ja ajankohtaiset tapahtumat olivat siinä määrin päivän sana, että on menetetty yksilöllisen individualiteetin taju.

Jos nyt kysytään, miten luova taiteilija, joka on läpikäynyt sotaa edeltävän ajan ylihiennostuneen impressionismin, miten hän on reagoinut tähän todellisuuteen, niin luulen osuvani oikeaan väittäessäni, että taiteilija kääntyi pois päin siitä, mitä päivä tarjosi, että hän suuremmassa määrin kuin aikaisemmin loi itselleen oman maailmansa, että hän vältti kosketuskohtia ympäristöönsä ja että hän pyrki korostettuun yliaistillisuuteen. – Taiteen epätäydelliset, luotaantyöntävät, etäännyttävät tekijät eivät siis ole minun puolellani, vaan pikemminkin minun ja sen yleisön *välillä*, jonka suhtautumista määrää se aika, jota me elämme. Tuottajan ja vastaanottajan välillä vallitseva ilmapiiri on niin tihentynyt, että yhteyden kipinä voi syttyä vain vaivoin. Jos minua tämän takia syytetään futurismista – niin uskon että lähitulevaisuus, joka maailmansodan loppumisen myötä merkinnee sensaatiomaisuuden ja ajankohtaisuuden etäännyttämistä ajastamme, tulee sallimaan yleisölle intensiivisemmän ”vie intérieuren” [sisäisen elämän]. Itse yleisön läpi tunkee sellainen futurismi, josta minua on moitittu.

Jos jonkin ajan kuluttua vielä uudelleen esiinnyn täällä Helsingissä, en pyydä mitään muuta kuin avoimia sieluja, täydellistä naiiviutta ja ennen muuta sitä, ettei sävellyksiäni verrattaisi ”kauniiseen, harmoniseen, hyvään ja hyvin soivaan” musiikkiin.

Taide on muotoon sidottua voimaa, jossa muodon määrää voiman suuruus.

En ole sen enempää eksperimentalisti kuin futuristi, en kirjoita sen enempää ajankohtaista kuin poliittista musiikkia, ja tulen olemaan vieläkin ”äärimmäisempi”, sen tiedän – en ole siitä hiukkaakaan huolissani ja pyydän ettette Tekään olisi.<sup>376</sup>

Vallankumous- ja sotavuosien ajatuksellisessa viitekehyksessä Pingoud’n ilmaisut ”kaunis” ja ”hyvin soiva musiikki” särähtävät riitasointisesti samalla kun ne tuovat mieleen Haapasen ranskalaisesta musiikista esittämän luonnehdinnan. Saksassa opiskellut ja aikansa modernismin ilmiöitä läheltä seurannut Pingoud kiistää edellä musiikkinsa poliittisuuden ja ajankohtaisuuden. Siitä huolimatta eräät käsitteet hänen lehtikirjoittelussaan implikoivat poliittis-yhteiskunnalliseen elämänpiiriin assosioituvalla tavalla ajatuksen musiikin kehityksen suunnasta. Nuo käsitteet eivät viittaa kansalliseen sitoutumiseen.

---

376 Pingoud 1995c.



Radikaalin työväenliikkeen internationalismi herätti nuoren kansallismielisen valtion rakentajissa näihin aikoihin laajalti levottomuutta. Suomalaisessa musiiikkikeskustelussa esiintyneiden termien 'musiikillinen vasemmisto' tai 'vasemmistomusiikki' käyttäminen arvostavassa merkityksessä ei voinut olla tällaisissa olosuhteissa ongelmaton.<sup>377</sup> Nimitys vasemmistosäveltäjä on peräisin saksalaisesta kielenkäytöstä, ja sen alkuperä sijoittuu paljon ensimmäistä maailmansotaa varhaisempaan ajankohtaan, 1850-luvulle. Edistyskellisenä pidetty uussaksalainen koulu tunnettiin myöhemmin konserttimusiikin vasemmistona. Vasemmistomusiikin ideaan liittyi erottamattomasti pyrkimys kieltää tonaalinen järjestelmä luonnollisena periaatteena.<sup>378</sup> Pingoud'n käsitteisiin kuuluivat jo pietarilaisartikkelissa "Musiikillinen edistys" (1911) 'edistys' ja 'modernismi' sekä niihin ajatuksellisesti kytketty ja hyväksyvässä merkityksessä käytetty musiikin vasemmiston idea.<sup>379</sup> Suomessa emigranttisäveltäjä julkaisi 1923 Schönbergiä ja Stravinskya käsittelevän esseen otsikon "Musiikillinen vasemmisto" alla.<sup>380</sup> Se, että Pingoud jättää kirjoituksessaan tämän käsitteen vaille kommentointia, viittaa sen vakiintuneisuuteen. Sarjala on huomannut, että "vasemmistosäveltäjien" lähtökohdat haluttiin sodanjälkeisen helsinkiläisen musiikkikritiikin normistossa sulkea hyväksyttävän tradition ulkopuolelle.<sup>381</sup> Pingoud'n ajattelu jäi suomalaisten säveltäjien piirissä ilmeisesti poikkeukseksi, vaikka on kysytty – muttei vielä selvitetty –, mikä vaikutus hänen Suomen toiminnallaan oli keisarillisella Venäjällä opiskelleiden Aarre Merikannon ja Väinö Raition musiikin radikalisoitumiseen 1920-lu-

377 Salmenhaaran (1996a, 193) mukaan näillä ilmaisuilla tarkoitettiin "yksinkertaisesti musiikillista modernismia". Sarjalan (1991a, 55) mielestä se Salmenhaaran tulkinta, ettei sanaan 'vasemmistosäveltäjä' Suomessa liitetty poliittisia merkityksiä, saattaa olla liian varovainen.

378 Sarjala 1991, 55.

379 Pingoud 1995b. Vuosina 1912–1913 Pingoud osoitti Pietarista käsin ihailevia kirjeitä Arnold Schönbergille. Hän kirjoitti 23.4. 1913: "Kuinka voisin kiittää Teitä siitä mitä lahjoitatte meille musiikissanne – täällä Venäjällähän me olemme vielä vähän sellaisia, jotka kulkevat pimeydessä" – – – luetuani Harmonielehreänne toivomus saada kerran työskennellä Teidän läheisyydessänne ja Teidän arvostelunne alaisuudessa ei jätä minua rauhaan." ("Wie soll ich Ihnen danken für das, was Sie uns mit ihrer Musik geben – wir hier in Rußland sind ja noch so etwas solche 'die in Finsternis wandeln' – – – nun nachdem ich Ihrer Harmonielehre gelesen verläßt mich nicht ein Wunsch – einmal in Ihrer Nähe und unter Ihrer Kritik arbeiten zu dürfen.") Siteerattu Klimovitskin 1998, 64 mukaan. Pingoud siis luotti musiikin edistykseen, mutta häneltä puuttui Schönbergin luottamus siihen kulttuuriin, jonka osaksi hän itse oli syntynyt. Voidaan kysyä, sijoittiko hän myöhemmin suomalaiseseen kontekstiin oman kansallisen epävarmuutensa.

380 Pingoud 1995e, 177.

381 Sarjalan (1991b, 55–56) antaman tiedon mukaan Ruotsissa ei modernin musiikin säveltäjistä puhuttaessa käytetty tätä sanaa.

vulla.<sup>382</sup> Uuno Klami teki juuri kahden viimeksi mainitun säveltäjän tuotannon ja omansa välille vuonna 1930 selvän eron.<sup>383</sup>

Toivo Haapasen Klami-artikkelissa modernisminäkemys ei perustu kysymykseen tonaalisen järjestelmän kohtalosta. Taidemusiikin ja kansanmusiikin yhteyttä eritellessään Haapanen kohtaa 'kansallisen' ja 'modernistisen' rajankäynnin tavalla, joka problematisoi musiikin soivan perustan ja ideologis-esteettisen kokemistavan suhteen. Kansallisen ja kansainvälisen vuorovaikutus avautuu näin toisesta, vähemmän yhteiskunnallisesta ja selkeämmin esteettisestä näkökulmasta kuin hänen artikkelinsa edellä lainatuissa ajatuksissa.

Pari nykyajanmusiikille ominaista ja juuri tällä maaperällä [Pariisissa] erityisesti viljeltyä piirrettä painaa nyt [opintomatalla Pariisissa] entistä selvemmin leimansa nuoren säveltäjän tuotantoon. Toinen niistä on uusi suuntautuminen kansanmusiikkiin.

Nykyajanmusiikki on näet useammallakin taholla uudelleen etsinyt tuoretta voimaa kansanmusiikista. Kuten eräs tutkija on sattuvasti sanonut, on tämä uusi kansanmusiikin käyttö kuitenkin luonteeltaan enemmän kansainvälinen kuin *kansallinen* asia, siinä kun ei pyritä niinkään paljon tuomaan esille yksilöllisiä kansallisia erikoispiirteitä kuin kansanmusiikin luonnonvoimaa, alkuvoimaa sellaisenaan. Venäläis-ranskalainen Stravinsky, espanjalainen de Falla ja unkarilainen Bartók lienevät tämän suunnan tunnetuimmat nimet, suunnan, joka ohimennen sanoen on varsin vastakkainen musiikin ytimiin kohdistuville teoreettisille uudistusjärkeilyille.

Toinen piirre – ei niinkään kaukana edellisestä – on populääreimmän nykyajan sävelen, jazzin, vaikutus taidemusiikkiin. Tämä pohjaltaan niinkään kansanomaisen aines eksoottisine, primitiivisine rytmeineen esiintyy usein taidemusiikissa enemmän tai vähemmän parodian mielessä, ollen taas vuorostaan yhteydessä nykyajanmusiikissa muutenkin usein tavattavan ”epävakavan”, parodistisen hengen kanssa.<sup>384</sup>

Kansanomaisuus ei siis tarkoita Haapaselle vain jotakin kansallisvaltiota kansoittavan kansan essentiaalista ja myyttistä ominaislaatua. Hänen Klami-artikkelissaan ei myöskään ilmene sitä ajankohdalle tyypilliseksi sanottua ja tutkimuskirjallisuudessa usein alleviivattua suomalaista ajattelutapaa, että säveltäjä voi olla originelli vain olemalla kansallinen.<sup>385</sup> Ranskalaisesta kult-

382 Salmenhaara 1996a, 173.

383 Klami (1930b) kirjoitti: ”On meilläkin kaksi miestä, jotka ovat auttaneet uutta suomalaista musiikkia enemmän kuin yleensä tahdotaan tunnustaa: Väinö Raitio ja Aarre Merikanto. Oltakoonpa heidän tuotantonsa elinvoiman suhteen myötä tai vastaan, niin ei voi olla muuta kuin yhtä mieltä siitä, että he ovat tehneet jälkeen tuleville suuren palveluksen. Heitä on kiittäminen siitä, että kymmenen viimeksi kuluneen vuoden aikana tiesimme, mistä on kysymys. Ilman heitä musiikkimme olisi paljon harmaampaa.”

384 Haapanen 1933.

385 Sarjala (1991, 52) huomauttaa viitaten mm. Klamin ja Aarre Merikannon 1930-luvulla saamiin arvosteluihin: ”Kosmopoliittisuus ei taannut musiikillista universaalisuutta, johon oli mahdollista ponnistaa ainoastaan kansalliselta pohjalta – ja aivan riippumat-

tuurista hyvin perillä olleen Haapasen modernisminäkemys, jossa tietoisuus vielä suhteellisen ajankohtaisesta parodiakeskustelusta myös ilmenee, ei ollut välttämättä suomalaisen ja helsinkiläisen ajattelun kannalta edustava.

Yksin Debussytä koskevan aineiston perusteella todetaan, ettei Suomessa käytetty pääsääntöisesti käsitteitä edistys, modernismi ja modernistinen, kun haluttiin kuvata musiikin uutuutta ja nykyaikaisuutta. Vaikka Debussyn taide on kaukana niistä Wegeliuksen ihanteista, joista on ollut edellä puhetta, suomalaisauktoriteetti esitteli vuonna 1904 historiateoksessaan tämän teknisiä uudistuksia, tosin saksalaiseen lähteeseen, Riemannin musiikkitietosanakirjaan vedoten.<sup>386</sup> Pietarilaiskirjoituksessa vuodelta 1910 Ernest Pingoud luokittelee Debussyn ”Ranskan musiikin ’modernismin’” ja ”edistyksellisen liikkeen” (tai ”edistyksen”) ”arvokkaimmaksi edustajaksi”.<sup>387</sup> Siitä alkaen kun Debussyn musiikkia esitettiin 1907 Suomessa tiettävästi ensi kerran, häneen viitattiin helsinkiläisessä musiikkikirjoittelussa adjektiiveilla nykyaikainen, uudenaikainen, moderni, modern, ultramodern ja hypermodern. Sanalla modernistinen siihen viittasi vasta Leevi Madetoja 1918 ranskalaissäveltäjän nekrologissa. Senkin jälkeen ’modernistisen’, ’modernismin’ ja ’modernistin’ käyttö on Debussytä koskien harvinaista ja näyttää sattumanvaraiselta. Säveltäjää ei Suomessa kutsuttu edistykselliseksi.<sup>388</sup> Vaikka Debussyn itsensä vierastama määre ’impressionistinen’ tavataan ranskalaiseen säveltäjään liittyen jo 1904 Wegeliuksen historiateoksessa, ’impressionistisen’ ja ’impressionismin’ käyttö yleistyi vasta 1920-luvulla.<sup>389</sup> Silti Debussyn tuotantoa koskevat arvoarvostelmat Helsingin lehdistössä ovat 1930-luvun alkuun mennessä kaikkiaan ylivoimaisesti useammin myönteisiä tai erittäin myönteisiä kuin kielteisiä.<sup>390</sup>

---

ta siitä, miten tyylilliset ja sävellystekniset painopistesuunnat hetkellisesti vaihtelivat.” Haapanen (1933) kirjoittaa: ”Sävellykset sellaiset kuin Karjalainen rapsodia ja Tsheremissiläinen fantasia tai höllästi vanhaklassilliseen tyyliin viittaava ’Omistus Händelille’ (Hommage à Haendel) ovat mitä suurimmassa määrässä elävän, persoonallisen luomiskyvyn tuotteita, vaikka niiden rakennusaineet osaksi ovatkin ulkopuolelta saatuja.” Ks. myös esim. Huttunen 1993, 295–296.

386 Wegelius kirjoittaa: ”Hän on harmoniaansa ottanut korkeammat primäriset ylisävellet 7, 11, 13 (Riemann) ja liittää häikäilemättä kokoloppuun alimedianitin ikäänkuin toonilliseen kolmisointuun kuuluvana. Omituinen on siinä suhteessa yhteensattuma niiden teoriain kanssa, joita jotenkin samaan aikaan esiintyvä Georg Capellen kehittää kirjoituksessaan ”Musikalische Akustik” y. muissa myöhemmin ilmestyneissä, joissa sama järjestelmä täydennetään.” Wegelius 1904, 607.

387 Pingoud 1995a, 84. Pietarilaiskirjoituksessaan ”Musiikillinen edistys” Ernest Pingoud (1995b, 122) katsoi vuonna 1911 ”uusranskalaisen impressionistikoulukunnan” – mainiten nimeltä ainoastaan Debussyn – olevan toinen ”modernin musiikin” ”olennaisimmista” suuntauksista. Pingoud arvioi tässä Skrjabinin kyseisen ”ranskalaisen koulun lapseksi” mutta samalla sen ylittäjäksi ja huipentajaksi.

388 Tyrväinen 2000a ja 2000b.

389 Tyrväinen 2000, 6, 12–14, 16–17, Tyrväinen 2000b, 150, 157–158, 162–163.

390 Tyrväinen 2000, 11, Tyrväinen 2000b, 156.

Nuorelle Taneli Kuusistolle Debussy, ei Schönberg eikä Stravinsky, näyttäytyi 1933 uuden musiikin johtohahmona: ”Koko länsieurooppalainen Debussyn jälkeinen musiikki on pääasiassa joko Debussyn jälkien seuraamista tai vastavaikutusta hänelle.”<sup>391</sup>

Suomalaista säveltäjäkoulutusta koskevien tietojen perusteella hahmotuu kuva Martin Wegeliuksen kuvaaman ”uuden suunnan” voiman murtumisesta Helsingin musiikkiopistossa Melartinin sävellysluokassa viimeistään sodanjälkeisenä aikana.<sup>392</sup> Wegelius ymmärsi 1800-luvun puolivälissä alkaneen, kirkkosävellajien häviämistä muistuttavan tonaalisuuden hajoamis- ja muuntumisprosessin ”taidehistoriallisesti välttämättömäksi ja oikeutetuksi”, joskin sen ”lopullista tulosta ja päämäärää” oli hänestä vielä mahdotonta arvata. ”Uuden suunnan harmoniset, modulatoriset ja orkesteriapukeinot” olivat hänestä ”melkein täydellisesti läpikäyneet koko nykyajan musikaalisen taiteen”.<sup>393</sup> Tämän aikansa keskeisen suomalaisen auktoriteetin mukaan Wagner, Berlioz ja Liszt muodostivat 1800-luvun musiikin historian ”suuren jakson”. Sen tunnusmerkkeinä hän piti teemallista yhteyttä suurmuodoissa, soitinmusiikin uutta ja vapaata muotojen käsittelyä, aiempaa ”vapaampaa käsitystä tonaliteetista ja sävellajinkäsitteestä” sekä tästä seurannutta musiikin modulatoristen välineiden rikasta kehitystä.<sup>394</sup> Nuoren, modaalisuudesta kiinnostuneen Sibeliuksen kehityksestä tiukan vastuun omaksuneen Wegeliuksen pedagoginen ihanne oli ankaratyylinen polyfoninen tekniikka ja tyyli-ihanne wagnerilais-lisztiläinen kromatiikka.<sup>395</sup> Hänen sävellyksenopettajan työssään ilmeni samalla suomalaisen luovan säveltaiteen piirissä tavallinen kiistaton kunnioitus uuden luomista kohtaan.<sup>396</sup> Wegeliuksen suosikkioppilaan Melartinin<sup>397</sup> opetustyötä koskevat lausunnot kertovat toisenlaisista ihanteista ja

391 Kuusisto 1933, 21–22.

392 Melartin oli Helsingin musiikkiopistossa musiikin teorian ja sävellyksen ”ensimmäisenä opettajana korkeammilla osastoilla” ja erityisesti suomenkielisten opiskelijoiden vastuuhenkilö. Erik Furuhjelm opetti joitain ruotsinkielisiä sävellyksen opiskelijoita ja ohjasi ruotsinkielisiä teorianopetuksen ryhmiä. Ranta-Meyer 2008, 55.

393 Huttunen 1993, 50. Huttunen viittaa Wegeliuksen teoksen *Hufvuddragen af den Västerländska Musikens Historia* suomenkieliseen laitokseen.

394 Ibid., 50.

395 Salmenhaara 1984, 40.

396 Tämä ilmenee Karl Flodinin Wegeliukselle kirjoittamista muistosanoista: ”Sibeliuksen, Järnefeltin ja Melartinin erikoislaatu ei ollut hänen omansa, mutta hän ymmärsi sitä – –, ja jopa kaikenlaisen ”modernisuuden” äärimmäisille ilmauksille hänellä oli ymmärrystä, vaikkei ehkä aina myötämieltä. Kunhan uusi oli totta, nerokasta ja mielenlaadun sisimmästä kumpuavaa, se sai osakseen hänen hyväksyntänsä.” (”Sibelius, Järnefelts och Melartins egenart var icke hans, men han förstod den – – och till och med för de extremaste yttringarna af allsköns ’modernitet’ hade han förståelse, om måhända ej alltid sympati. Blott det nya var sant, genialiskt och utsprungen ur gemytets själ, vann det hans gillande.”) Siteerattuna Ranta-Meyerin 2008, 25 mukaan.

397 Näiden kahden suhteeseen liittyi ystävyys ja henkilökohtaisuuden ulottuvuus. Id.

kasvatusnäkemyksestä, mutta myös niistä tulee esiin vanhemman pedagogin yhteydessä mainittu kunnioitus oppilaan omintakeisuutta ja uuden luomista kohtaan. Taneli Kuusiston käsitys Melartinin kasvatusnäkemyksestä valaisee erikoislaatuista sodanjälkeistä suomalaista tilannetta.

[Kuusisto] arveli, että hänen oman, ensimmäisen maailmansodan jälkeisen opiskeluaikansa musiikillinen murroskausi ja taiteiden voimakas muuntumisvaihe selittävät paljon siitä, mitä Melartin opettajana oli ja mitä hän ei ollut. Kun Melartin oli vankan traditionaalisen koulutuksen kasvatti, mutta älylliseltä asennoitumiseltaan edistysellinen kokeilija, hän ei Kuusiston mukaan voinut ottaa vastuulleen oppilaittensa ankaraa ohjausta tai pakkopaitaan pusertamista – vaikka olisi siihen kenties kyennytkin ja vaikka se olisi saattanut olla pedagogisessa suhteessa monelle oppilaalle hyvinkin terveellistä.<sup>398</sup>

Kuusiston mainitseman vankan traditionaalisen koulutuksen Melartin oli saanut paitsi Wegeliukselta myös Robert Fuchsilta opintoaikanaan Wienissä. Hänen mielenkiintonsa ei kuitenkaan suuntautunut vain saksalais-itävaltalaiseen kulttuuripiiriin. Hän oli muun muassa kiinnostunut Ranskan säveltänteestä ja paneutui vuonna 1908 antaumuksella Debussyn *Pelléas et Mélisande*.<sup>399</sup> Hänen omassa 1920-luvun tuotannossaan ilmenee valpas kiinnostus uusia kansainvälisiä musiikkivirtauksia kohtaan.<sup>400</sup> Ruotsinkielisessä lehtihaastattelussa Melartin viittasi uuden musiikin löytöihinsä Berliinissä 1923 määreellä 'ultramodern', ei 'modernistinen'.<sup>401</sup>

Melartinin opettajanasenne ilmensi (Pingoud'n marraskuun 1918 puheenvuorossaan ja siis toisessa yhteydessä käyttämin sanoin ilmaistuna) "yksilöllisen individualiteetin tajua", mutta sitä on luonnehdittu myös liian suurpiirteiseksi<sup>402</sup>. Sävellysoppilaat ovat kuvanneet Melartinin positiiviseksi ja kannustavaksi näköalojen aukojaksi (Taneli Kuusisto) ja hienotunteiseksi, "avuttomimpienkin tekeleiden edessä – – melkein hartaaksi oppilaan tarkoitettaman 'ajatuksen' etsijäksi" (Sulho Ranta), joka toivoi oppilaan löytävän oman itsensä, omat mahdollisuutensa ja oman tahtonsa (Helvi Leiviskä). Juuri opettajan sävellystekninen osaaminen ja musiikin aikakausien hallitsemiseen pe-

398 Ibid., 64. Kuusiston muistikuva on peräisin vuodelta 1971.

399 Melartin kirjoitti taskukalenteriinsa elokuussa 1908: "Spelat på Debussys Pelleas & Melisande med stort intresse." Ibid., 76.

400 Salmenhaara 1996a, 83–86. Melartinin pianotuotannon radikaalin pääteoksen *Fantasia apocaliptican* tarkkaa sävellysajankohtaa ei tunneta.

401 *Svenska Dagbladetin* haastattelussa "Musikliv och kompositörsverksamhet i Tyskland under depressionens dryck" (23.11. 1923) Melartin kertoo kuulleensa Berliinissä muun muassa "ultramodernia kamarimusiikkia", Straussin oopperoita, Furtwänglerin johtamia sinfonioita sekä Schrekerin, Hindemithin ja Hában musiikkia. Ranta-Meyer, Mt. 98.

402 Ibid., 62–64.

rustunut tyylitaju olivat Rannan mielestä hänen ymmärtämyksensä pohjana. Hänellä oli kyky tajuta ”kunkin vuosikymmenen ismeihin” sisältyvät arvot ja sisin.<sup>403</sup> Klami on muistellut, että Helsingin Konservatoriossa harrastettiin Melartinin aikana innokkaasti Stravinskya ja Skrjabinia,<sup>404</sup> mutta tämä ei välttämättä koske kaikkia sävellysoppilaita. Tästä piiristä ei voida erottaa mitään yhteistä käsitystä uuden musiikin kehityssuunnasta. Melartinin luokka ei ryhmittynyt kansallisen suuntauksen taakse, muttei muodostanut yhteistä modernistista ”kouluakaan”.

### 3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana

Klamin ystävä Sulho Ranta näyttää ainakin 1930-luvun alussa erottaneen aikansa uuden musiikin kehityksessä edistyvän suunnan.<sup>405</sup> Kriitikkona hän otti viimeistään 1920-luvun alkuvuosina käyttöön modernismin käsitteen. Loppuvuodesta 1924 hän kutsui *Tulenkantajat*-albumin kirjoituksessaan ”Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme” Väinö Raitiota ”modernistiksi” ja ”suomalaiseksi impressionistiksi” sekä Aarre Merikantoa epämääräisemmin ”suomalaiseksi modernistiksi” samalla kun hän totesi nuoren Klamin tyylin olevan lähinnä ”ranskalaista neoimpressionismia”.<sup>406</sup> Jää tulevan Sulho Ranta -tutkimuksen selvitettäväksi, katsoiko Ranta tehtäväkseen myös korjailla poliittiseen elämänpäiiriin ongelmallisesti viitannutta musiikkiterminologiaa nimenomaan musiikillisen edistyksen idean osalta. Kysymys näyttää sitä aiheellisemmalta, kun tämä Klamin opiskelutoveri ryhtyi myöhemmin loogiseen sekaannukseen johtaneeseen yritykseen erottaa Klamin tuotannosta tyyliperustein orientaatio, jota hän kutsui kansalliseksi modernismiksi. Rannan argumentoinnin ongelmallinen näkökohta liittyy kirjoittajan vaikeuteen eksplikoida, antaako musiikille kansallisen ominaislaadun sen sisältämä musiikillinen substanssi vai ympäröivä ideologinen konteksti ja kokemuspiiri. ’Modernismi’ ja ’modernisti’ eivät ennen toista maailmansotaa kuulu Klamin omien kirjoitusten vakiosanastoon.<sup>407</sup> Aikalaisten parissa nuori Klami voitiin luokitella jo

---

403 Ibid., 62.

404 Nummi 1959.

405 ”Tyyllillisestikin he astuvat askeleen impressionisteista edelle –”, Ranta (1932) kirjoittaa *Les Six* -ryhmästä.

406 Ranta 1924.

407 Vielä vuonna 1938 Klami katsoi aiheelliseksi puhua ”ns. modernismista” Erkki Melartinin toisen entisen oppilaan sävellyskonsertin arvostelijana (*Helsingin Sanomat* 27.1. 1938): ”Sen kuin muistan hra Elovaaran ensimmäistä sävellyskonserttia nelisen vuotta sitten, on säveltäjän kirjoitustapa, musikaalisten ajatusten ilmaisumuoto tehnyt melko perusteellisen käännöksen. Aikaisemmin hän etsi harvinaisuuksia soinnin alalla, ja yleensäkin tunsi vetoa ns. modernismiin päin. Nämä pyrkimykset ovat nyt saaneet väis-

ensimmäisen sävellyskonsertin yhteydessä – ja aiemminkin Pariisin-matkaa edeltävien oppilasnäytteiden kirjallisissa arvioissa – sekä moderniksi että modernistiksi.<sup>408</sup>

Taidehistorioitsija Kimmo Sarje on kiinnittänyt huomiota samantapaiseen teemaan suomalaisessa arkkitehtuurikeskustelussa. Silloin polttopisteessä ei ollut kuitenkaan varsinaisesti modernismin käsite.<sup>409</sup> Arkkitehti Pauli Blomstedt korosti eräissä 1930-luvun alussa ilmestyneissä artikkeleissaan kansallisromanttisen perinnön elinvoimaa ja ajankohtaisuutta suomalaisessa muotokulttuurissa ja rakentamisessa.<sup>410</sup> Gallen-Kallelan muistokirjoituksessa vuodelta 1931 hän arvioi:

Näin joutuvat myöskin aatetraditiot vuosisadan vaihteen tuolta puolen yhä vieläkin muodostamaan perustan sille 'uudelle' arkkitehtuurikäsitteelle, jonka lähtökohtana nyt ovat tämän maan mahdollisuudet ja päämääränä niiden kehittäminen kansainvälistä tarkoituksenmukaisuutta kohti. Kansallisen romantiikan traditiota jatkaa nyt *kansallinen rationalismi*.<sup>411</sup>

Toisessa kirjoituksessa Blomstedt viittasi Edelfeltin 1898 muotoilemaan eklektismikritiikkiin, joka kohdistui kyseisen vuosisadan kertaustyylien harrastukseen. Edelfelt kirjoitti: ”Sen vuoksi meistä on tullut eklektikkoja ja keräilijöitä kaikista ja sentähden me niin intensiivisesti kaipaamme sitä, joka on tuleva, ja joka jo siintää taivaanrannalla – l’art nouveau”. Edelfeltin kritiikki oli Blomstedtin mielestä sovellettavissa 1930-luvun vaatimuksiin arkkitehtuurin uudistamisesta: ”Uudelleen me olemme vaipuneet eklektismin hetteisiin ja uudelleen meidän on niistä noustava, jos mieli täyttää oma vaativa tehtävämme nykyaikaisessa yhteiskunnassa.”<sup>412</sup>

tyä. Selvätekoineen, skolastinen tyyli oli vallitsevana kaikissa eilen kuulluissa uutuuk-  
sissa. Melkeinpä ainoa mikä muistutti entistä, oli jatkuva innostus pieniin muotoihin ja  
suppeaan sanontatapaan.” Siteerattu Lehtosen 2004, 66 mukaan. Klammin vuonna 1945  
julkaistua, Pariisin opintoaikaa koskevaa muistikuvaa koskien – ”Venäläiset modernistit,  
kuten Prokofjev ja Stravinski, uusi espanjalainen musiikki, ravistivat minua niin että  
tuntui” (Virtanen 1945, 613–614) – ks. luku 8. Klami ja venäläiset säveltäjät Pariisissa.

408 Nicolai van der Pals (1928) kirjoitti ensimmäisestä sävellyskonsertista: ”Andra num-  
mer blev en komposition för piano och orkester ”Une nuit à Montmartre”, som i utform-  
ning och instrumentering tydligt röjer den nyfranska expressionismens inflytande förenat  
med en åt det atonala lutande modernismen.” Tätä aiemmin Klammin yhdistivät ”moder-  
nisteihin” 1923 Lauri Ikonen pianokvintetosta kirjoittaessaan ja 1924 Väinö Raitio ar-  
vostellessaan sarjaa *Nain tragédie* jousikvartetille. Tavallisempaa tällöin oli luonnehtia  
Klamia ”moderniksi” tai ”nykyaikaiseksi”. Ikonen 1923, Raitio 1924.

409 Fil. tri Kimmo Sarje käsitteli tätä aihetta Helsingin yliopistossa 3.4. 2008 pitämän-  
sä Cygnaeus-luennon ”Kansallisromantiikka ja modernismi – Sigurd Frosterus ja Gustaf  
Strengell arkkitehtuurikritikkoina” yhteydessä.

410 Blomstedt 1931.

411 Ibid.

412 Blomstedt 1930.

Rannan ajattelutapa ei ollut yhtä ohjelmallinen, pikemminkin siinä saat-  
taa ilmetä journalistista, tarkoitushakuista ajankohtaisuuden tavoittelua. Hän  
yhdisti vastikään Pariisin-matkalta palanneena vuonna 1930 *Tulenkantajat*-  
lehdessä Klamin *Karjalaisen rapsodian* (1927) juuri löytämänsä ilmiöön:

Parisilaisen internatsionalismin, kosmopoliittisuuden keskellä on tällä hetkellä jon-  
kinlainen kansallinen modernismi yksi päivän huutoja, ainakin musiikissa. – – Mis-  
sään tapauksessa ei meidän Klamimme ole väärässä eikä kaukana ajan hengestä mo-  
derneine karjalaisine rapsodioineen.<sup>413</sup>

Kirjoittaja mainitsi Klamin kansainvälisinä rinnakkaistapauksina espan-  
jalaisen Manuel de Fallan, brasilialaisen Heitor Villa-Lobosin ja italialaisen  
Vincenzo Davicon. *Suomen musiikkilehdessä* 1932 Ranta tähdensi *Karjalaisen  
rapsodian* syntyneen espanjalaisen kansallisen modernismin innoittamana,<sup>414</sup>  
mutta edustavan Klamin tuotannossa tuolloin vielä yksinään tätä suuntaus-  
ta. Ranta luokitteli tässä rapsodian kansalliseksi ilmeisesti sen kansanmu-  
siikkisävyisten aiheiden perusteella. ”Eräät äskettäin tehdyt hauskat kan-  
sanlaulusovitukset jousille ja pianolle” olivat Rannasta sitä vastoin ”lähinnä  
kotoista”.<sup>415</sup> Ilmeisestikään kirjoittaja ei kiistänyt suomalaisilla kansanlau-  
lusovituksilla olevan samaa kansallista ominaislaatua kuin *Karjalaisella  
rapsodialla*, vaan piti niiden käsittelytapaa vähemmän modernina. Sanaan  
moderni lienee tässä sisällytettävä oletus, että tarkasteltu suuntaus oli kan-  
sainvälisessä mielessä ajankohtainen. Kun kansanmusiikkiaiheista vapaa *Ku-  
via maalaiselämästä – Kansanjuhla* kuultiin vuonna 1934 konserttiesityksenä  
ensimmäisiä kertoja, Ranta yhdisti sen ensin – ehkä aihepiirin perusteella  
– ”kansalliseen modernismiin”<sup>416</sup> ja myöhemmin – mahdollisesti jonkinlaises-  
ta epäröinnistä kertoen – ”kotoiseen modernismiin”<sup>417</sup>. Näin hän näyttää sit-  
tenkin ymmärtäneen juuri kansansävelmän kansallisen yhteenkuuluvuuden  
kannalta konstitutiiviseksi tekijäksi: siitä huolimatta, että Klamin kuvaama  
tuttu suomalainen elämänpiiri edusti jotain kotoista ja alueellisesti läheistä,  
siltä puuttui vastaava symbolis-ideologinen kansallinen status. Käsitystapa  
poikkeaa siitä Haapasen ajatuksesta, että oleellista kansansävelmän moder-  
nistiselle käsittelylle oli sen irrottaminen kansallisesta symbolisesta funktios-  
ta ja viitekehyksestä.

413 Ranta 1930. Vrt. tämän tutkimuksen luku 12.1. Sulho Ranta ja tulenkantajat.

414 Ranta 1932. Tästä Ranta muistutti vielä Kalevalan juhluvuoden 1935 konserttien yh-  
teydessä: ”Ehkäpä juuri Espanjan kansallisilta modernisteilta Klami sai aatteen kokeilla  
uusien oppimiensa väri- ja rytmikeinojen sijoittamista kotoiselle maaperälle ja sävelsi  
Karjalaisen rapsodiansa, tuon suomalaisista kansansävelmäaiheisista sävellyksistä eh-  
käpä ilomielisimmän, Karjalaisen sanan huolettomassa merkityksessä.” Ranta 1935.

415 Ranta 1932.

416 Ranta 1934, 49.

417 Ranta 1934a.



*Psalmuksen* kantaesityksen 1937 yhteydessä Ranta ei sijoita tätä sävellystä kansallisen modernismin kategoriaan:

Mielenkiinnolla odotettu uusi, kotimainen teos oli XIII:ssa sinfoniakonsertissa Järnefeltin johtamana esitetty Uno Klamin Psalmus. Kun tarkastelee tämän kieltämättä hyvin lahjakkaan säveltäjämme teosluetteloa, huomaa siinä toistuvana kansallisen modernismin ohella eräänlaisen tyyllittelevän pyrkimyksen. Uutta kansallista sävyä edustaa tietysti merkittävimpana painoasunkin saanut Karjalainen rapsodia, kun taas stilisoivalla puolella esim. wieniläisvalssi *Opernredoute*, *Tšeremissiläinen fantasia* ja espanjalaiset tanssit puhuvat tarkoituksestaan jo niminä selvää kieltä. – Loppujen lopuksi on Psalmuskin tyyllittelevä. Se ei hakeudu geografisesti etäälle, niinkuin eräät yllämainitut teokset, se menee ajassa taaksepäin.<sup>418</sup>

Ranta siis sijoitti *Psalmuksen* paikkaan, ”tänne” (ilmeisesti Suomeen), ja aikaan, ”pois” (nykyhetkestä katsoen). Näillä kriteereillä teos ei hänen kannaltaan sisältänyt riittävästi symbolista potentiaalia ollakseen kansallinen eikä riittävästi ajankohtaisuutta ollakseen moderni tai modernistinen.

Ainakin vielä vuonna 1932 musiikin kansallinen ominaislaatu näyttää Rannan mielestä siis perustuneen säveltäjän kotimaan kansanmusiikkipiirteisiin. Kansallinen identiteetti palautui kansansävelmään ja modernistinen leima ei ilmeisesti pelkästään uusiin harmonisiin piirteisiin vaan nimenomaan dissonoivaan harmoniaan. Kansallisesti merkittävää korkeakulttuuria edustavan kirjallisuuden käyttö ei viisi vuotta myöhemmin Rannan mukaan antanut sävellykselle kansallista ominaislaatua. Säveltäjän toisesta kulttuurista lainaamat kansanmusiikkipiirteet sellaisina kuin ne toteutuivat Klamin espanjalaisissa tansseissa ja *Tšeremissiläisessä fantasiassa* eivät voineet olla identiteetin ilmaus eivätkä tehdä sävellyksestä kansallista – tai kosmopoliittisesta sidoksesta kertovaa – vaan tekivät siitä tyyllittelevän. Tyyllittely rajasi säveltäjän toiminta-alan erilleen modernismista. Tällainen ajattelutapa nostaa kansallisen sidoksen etuoikeutettuun asemaan ja ikään kuin olettaa säveltäjän kansallisen identiteetin annetuksi. Nojattessaan ehkä vaistonvaraisestikin myyttis-epähistorialliseen kansallisuuden määritelmään Rannan aikalaiskannanotto problematisoi sekin tavallaan musiikillisen substanssin ja sen ideologisen tulkinnan suhteen. Rannan ja Haapasen tyyllittelylle omistamaan huomioon vaikutti oletettavasti edistysnäkökohdan syrjäyttävä, kansainvälisesti ajankohtainen uuden klassismin retoriikka.<sup>419</sup>

418 Ranta 1937a.

419 Musiikin maisteri Lotta Emanuelsson valotti Rannan merkittävän sävellys- ja kirjoitustoiminnan aiemmin tuntemattomia puolia esitelmässään ”Sulho Ranta – Tuntematon modernisti” ja siihen liittyneessä kamarimusiikkikonsertissa Sibelius-Akatemian kamarimusiikkisalissa 1.–2.10. 2010 järjestetyn symposiumin ”Uno Klami ja aikalaiset – Suomen musiikin 1920-luvun modernismi: uusia näkökulmia, tuntemattomia sävellyksiä” yhteydessä.

Tässä tutkimuksessa on toistaiseksi todettu, että olisi problemaattista olettaa nuoren Klamin omaksuneen taiteelliseksi lähtökohdakseen kansallisen kulttuurin arvot, symbolit ja muut ilmaisukeinot. On vastaavasti perusteltua asettaa kyseenalaiseksi oletus, että hänen tavoitteenaan oli nimenomaan kansallisen kulttuurin uudistaminen. Sellainen ajatus, että Klamin nimenomaisena päämääränä oli kansallisen kulttuurin vastustus, olisi yhtä yksinkertaistava. Kaikki edellä esitetyt tulkintamallit antaisivat säveltäjän toiminnan kulttuuristen kiintopisteiden määrittämisessä etuoikeutetun aseman kansalliselle diskurssille. Ongelma havainnollistuu toisella tavalla, kun tulkittavaksi tulevat Klamin musiikin kosmopoliittiset ja eksoottiset piirteet. Modernismin syntyä koskevien taustaoletusten osalta ajatus, että "[m]odernismissa turvauduttiin vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen ja sitä tukevan kulttuurin vastustuksessa yksinkertaisempiin taidemuotoihin, joko primitiiviseen ja eksoottiseen tai oman kulttuurin kansanomaisiin aineksiin",<sup>420</sup> on itsessään selkeä ja laajalti hyväksytty. Kirjallisuudentutkija Päivi Lappalainen on huomauttanut, että suomalaisilta tulenkantajilta tavataan molemmat edellä mainitut piirteet, joskin jakautuneena.<sup>421</sup> Hypoteesi sitoo musiikkiin sovellettuna modernismin käsitteen ja yksittäisen säveltäjän ajattelun – ainakin Suomea koskien – kiinteään tulkinnalliseen yhteyteen vallitsevan kulttuurin kanssa.

Onko siis eksoottinen aines 1920-luvun suomalaisessa taiteessa välttämättä tulkittava lineaarisen historiallisen kerrontamallin kansallisuusaate – modernismi puitteissa? Radikaalista pariisilaisesta luovan säveltaiteen näkökulmasta katsottuna eilispäivän eksoottisuudessa oli kysymys nimenomaan sotaa edeltävään aikaan kuuluvasta, pehmeästä, ylihienostuneesta mielikuvamaailmasta ja ilmaisusta, joka sodanjälkeisen uuden kokemistavan myötä ansaitsi tulla hylätyksi.<sup>422</sup> Suomeksikaan pelkkää musiikin eksotiikkaa sinänsä ei 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana välttämättä ymmärretty modernismin alueeksi, olkoonkin, että 1920-luvulla syntyivät sellaiset sävellykset kuin Erik Furuhelmin *Exotica* ja Rannan *Kirsikankukkujuhla*. Walter Niemannin, saksalaisen säveltäjän ja Sibeliuksestakin kirjoittaneen musiikkikirjailijan, *Uudessa Sävelettäressä* 1914 suomeksi ilmestynyt artikkeli "Musikaalinen eksotiikka" tähdentää, että eksoottisen ilmenemismuodot musiikissa olivat historiallisen muutoksen alaisia. Nykyhetken eksotiikan ilmenemismuotoja olivat moderni ja impressionistinen eksotiikka, jotka poikkesivat musiikillisen rakenteensa puolesta rokokoon ja romantiikan eksotiikas-

420 Lappalainen, Päivi 1990, 85.

421 Esimerkiksi P. Mustapää käytti lyriikassaan pitkälle folkloreaineistoa, kun taas Katari Valalla keskeisessä asemassa oli eksoottinen kuvasto. Lappalainen, Päivi 1990, 85.

422 Aihetta käsitellään laajemmin tämän tutkimuksen toisessa osassa.

ta.<sup>423</sup> Ranskalaisessa musiikissa orientalismin tavataan renessanssin ajasta lähtien, Lullyn aikana ja esimerkiksi 1801 Boieldieun oopperassa *Le calife de Bagdad* turkkilaisuuteen syventyvässä muodossa sekä autenttisemmassa mielessä itämaisena Félicien Davidin musiikinhistoriallisesti käännteentekevässä sinfonisessa oodissa *Le désert* 1844.<sup>424</sup>

Klamin yhteydessä on problemaattinen juuri sellainen perinteinen historiallisen kehityksen lineaarinen narratiivi, joka olettaa kansallisuusaatteen modernismin historialliseksi edeltäjäksi ja taustaedellytykseksi. Tässä tutkimuksessa kyseiselle suurelle kertomukselle etsitään vaihtoehtoa, joka ei olettaisi kansallisuuteen perustuvaa identiteettisidosta musiikillisen substanssin ominaisuudeksi. Jos Klamin yhteydessä luovutaan alueen ja identiteetin samastavasta kansallisuuden määritelmästä ja kansallisen kulttuurin sulkeumasta, hänen asemaansa voidaan pohtia ei kulttuurin vaan sivilisaation käsitteen näkökulmasta. Kulttuurin käsitteestä irrotettuna Klamin inspiraationlähteiden ja tyylien monimuotoisuutta ei loogisesti ottaen koskisi se eklektismikritiikki, joka oli 1930-luvun alussa ainakin implisiittisesti eräiden itsenäisen Suomen kulttuurin rakentajien huulilla. Hänen kosmopoliittisten taidepiirteidensä selitykseksi voitaisiin postuloida merkitsevä yhteys Venäjän keisarillisen kulttuuripiirin ja ranskalaisen kulttuurin varhaisempien kerrostumien kanssa. Kansallisen eepisen identiteetin määrittämisestä lähtökohdasta luopuminen merkitsisi epämääräisemmän, sanallisesti vaikeammin rajattavan alueellisen yhteyden lähentymistä. Viittaaminen eksoottisuuteen ei väistämättä näyttäisi modernistiselta ratkaisulta, vaan potentiaalisesti Klamin aikana historiallisesti jossain määrin väistyvän kosmopolitismien ilmaisulta. Opposition sijasta siinä voitaisiin nähdä traditiosidos ja yhteen liittyminen.

423 Niemannin (1914) mukaan modernien säveltäjien teokset olivat ”eksoottista tunnelmataidetta”. ”Nykyaikaisista uusromantikoista” merkittävin oli ”maurilaista” impressionistista ja eksoottista musiikkia säveltänyt Debussy. Niemannin artikkeliin on viitannut Lähdetie 1990, 209.

424 Bartoli 2007. Ranskalaisesta eksotismista ks. esim. Bartoli 1981.



## II

Suurkaupunki, identiteetti ja tyyli –  
Uuno Klami Pariisissa 1924–1925



Helsingin musiikkiopiston Uno Klamille vasta Pariisin-oleskelun jälkeen, 1.11. 1925 myöntämässä päästötodistuksessa lukee:

Herra *Uno Klami* kirjoitettiin oppilaaksi Helsingin musiikkiopistoon syyskuussa 1915. Hän harjoitti ensi otteeseen opintojaan kevääseen 1917 saakka. Sen jälkeen hän syksyllä 1920 tuli oppilaaksi oppilaitokseen, josta kevätlukukauden 1924 päättyessä lähti jatkamaan opintojaan ulkomaille.

Herra Klami on suorittanut pakollisten oppiaineitten *kurssitutkinnot* seuraavilla arvosanoilla:

*Yleinen musiikkioppi ja analyysi I* (op.) hra O. Kotilainen – 7,5.

[*Yleinen musiikkioppi ja analyysi II* [op. hra] E. Melartin – 8,6.

*Kenraalibasso* (op. hra O. Kotilainen) – 9.

*Sävelentapaaminen* (op. neiti O. Tawaststjerna) diktaatti – 9,9.

*Musiikin historia I* ([op.] hra L. Madetoja) – 9,5.

*Musiikin historia II* ([op. hra L. Madetoja) – 9,5.

Lisäksi on hra Klami käynyt läpi *sävelmän soinnutuskurssin* (op. prof. Melartin) opiskellut *pianon* (op. rva A. Ahlfors ja hra Hannikainen), *viulun* (op. hra E. Jurva) ja *urkujen* (op. hra E. Mårtenson) soittoa.

Pääaineena on hra Klamilla kuitenkin ollut *sävellys* ja ohella *kontrapunkti* (molemmissa opettajana prof. Melartin). Varsinkin sävellyksessä on hra Klami osoittanut suurta lahjakkuutta. Hänen sävellyksilleen on ollut tunnusmerkillistä pyrkimys omaperäisyyteen; ne ovat osoittaneet kehittyntä kauneusaistia ja erikoista kykyä soittimien kaiukkaassa ja värikkäässä käsittelyssä. Hänen opiston julkisissa näytteissä esitetyt teoksensa: Sonaatti alttoviululle ja pianolle, kvartetti pianolle, viululle, alttoviululle, ja sellolle, kvintetti pianolle ja jousikvartetille ovat yllämainittujen ominaisuuksiensa vuoksi herättäneet oikeutettua huomiota.

Herra Klamien käytös on koko ajan ollut moitteeton.<sup>425</sup>

Nuoren säveltäjän musiikkia koskevat kiittävät luonnehdinnat – ranskalaiseen suuntautumiseen jo viittaavat ’kehittynyt kauneusaisti’ ja soittimellinen ’värikkyyss’ sekä hänen nauttimastaan arvostuksesta yleisemmin kertova ’pyrkimys omaperäisyyteen’ – lienevät Melartinin merkitsemiä. Opiston matrikkeliote kertoo lisäksi, että Klamia opetti pianossa kevätlukukausien 1921 ja 1922 aikana Ernst Linko. Syksyn 1921 kohdalle matrikkeliin ei ole merkitty mitään Klamia koskevia tietoja, mistä voi päätellä opintojen olleen syystä tai toisesta keskeytyneet.

Ensimmäisen ulkomaisen opintomatkinsa suuntautumista Pariisiin Klami selitti myöhemmin vetoamalla kotimaisten opintojen aikana tekemään-

---

425 Helsingin musiikkiopiston nimikirja nro 1268. Oppilas Uno Klami. Helsingin Musiikkiopiston päästötodistus 1.11. 1925. Herra *Uno Klami*. Sibelius-Akatemian arkisto.

sä havaintoon, että hänelle sopi ”kaikkein parhaiten – – sellainen koulu”.<sup>426</sup> Vaikuttaa selvältä, että kohde oli valittu yhdessä Melartinin kanssa, joka oli elo–syyskuussa 1920 vierailut Pariisissa tutustumassa kaupungin musiikkikoulutukseen.<sup>427</sup> Toukokuun puolivälissä 1924 *Helsingin Sanomat* kertoi Uuno Klamin saaneen Rafael Ahlströmin rahaston musiikkiapurahan: hänelle oli myönnetty 8000 markan suuruinen matka-apuraha.<sup>428</sup> Pariisin-matkaa tuki myös tohtori Huugo Niinivaara yksityisen opintolainan muodossa.<sup>429</sup> Päästötoistuksen ja Klamin itsensä antamien tietojen mukaan matka alkoi keväällä 1924. Pariisiin lähdön tarkka ajankohta ei ole tiedossa. Sen sijaan näyttää yksiselitteiseltä, että säveltäjä palasi Suomeen toukokuun 1925 lopussa.<sup>430</sup>

---

426 Helenius 1960 ja Helenius 1993, 133.

427 Ranta–Meyer 2008, 56.

428 *Helsingin Sanomat* 15.5. 1924. Summa vastaa Suomen Pankin laskurin avulla vuoden 1911 rahan arvoksi muunnettuna 2317 euroa.

429 Talvi 1979.

430 Helenius 1960, Helenius 1993, 133, Andström 2006, 142–143. Alvar Andströmin mukaan Klami palasi kotimaahan helatorstaina, 28.5. 1925.



## 4. Keinulaulu & Polka ja kertomus Klamin Pariisin-ajasta

Pariisin-vuosi 1924–1925, kuten on todettu, suuntasi Uuno Klamin säveltäjän ajattelua kauaskantoisesti. Vuodelle 1925 on ajoitettu – hieman epävarmoin perustein – hänen pienen orkesterisävellyksensä *Keinulaulu & Polka* synty.<sup>431</sup> Teoksen otsikko ja musiikillinen toteutus itsessään muistuttavat niistä syistä, jotka ovat saaneet tämän tutkimuksen tekijän päätymään Klamin tyyllillistä orientoitumista, Ranskan-suhdetta ja säveltäjäidentiteettiä koskevaan tutkimusnäkökulmaan ja kysymyksenasetteluun. Sellaiset Pariisissa syntyneet sävellykset kuin sarja *Kohtauksia nukketeatterista*, *Habanera* ja ensimmäinen pianokonsertto muistuttavat Klamin uuden, kansainvälisen ja kosmopoliittisen elämämpiirin inspiraatiosta täysin ilmeisellä tavalla. Ernest Pingoud, tuolloin Helsingin kaupunginorkesterin intendenttinä toiminut, Saksassa opiskellut pietarilaissyntyinen säveltäjäkollega, tähdensi viimeksi mainitun teoksen yhteyttä synty-ympäristöönsä keksimällä sille lisäotsikon *Une nuit à Montmartre* (Yö Montmartrella). Näiden kolmen sävellyksen rinnalla näyttää vähemmän ilmeiseltä, millaiseen kulttuurikontekstiin, identiteettiin ja musiikilliseen viriketaustaan liittyy *Keinulaulu & Polka* otsikkoineen, joka itsessään, vaikkakin kirjoitusasultaan sekakielisenä, tuntuu ensi katsomalta viittaavan kotoisasti suomalaiseen kansanomaiseen kokemuspiiriin. Pelkkää otsikkoa ajatellen kysymystä, ymmärsikö ja tarkoittiko tekijä sävellyksen nimenomaan suomalaiseksi identiteettisymboliksi, ei voida ohittaa. Jos toisaalta lähestytään oletetun kansallisen yhteenkuuluvuuden manifestoimisen näkökulmasta melodiatyylin tiettyä arkaais-primitivististä sävyä, johon nuoren Klamin ilmeisesti jo ”venäläis-ranskalaisten” ihanteiden alaisuudessa toteuttamat ensi yritykset orkesterinkäyttäjänä liittyvät, uusien tulkintaperusteiden esittäminen vaikuttaa pakottavalta.

*Keinulaulu & Polka* implikoi erityisen havainnollisesti sen arvoituksellisen tosiasian ja tutkimuksellisen haasteen, ettei Klami säveltäjänä keväällä 1924 todellakaan siirtynyt minkään yhtenäisen ”suomalaisuuden” alueelta essentiaalisen ”ranskalaisuuden” keskelle. On perusteltua kysyä, halusiko hän odottamattoman otsikon ja musiikin yhdistelmän kautta alleviivata juuri tuota kokemustaan. Jos näin olisi, nousisi silloinkin näkyviin – joskin epäsuoralla tavalla – suomalaisen kansallisromanttisen ajattelutavan paino hänen tietoisuudessaan. Mitä perusteet lienevätkään alkujaan olleet, säveltäjä näyttää

---

431 Lehtonen 1986.

tässä, kuten niin usein myöhemmin, yhdistävän otsikon ja musiikin odottamattomalla tavalla ilmeisenä tarkoituksenaan leikkiä suomalaisen kuulijansa sovinnaisilla odotuksilla. Klamin kokemassa säveltäjän kehityksessä ilmenee Pariisin-oleskelun aikana tosin paljon muuta kuin rajankäyntiä niiden erojen kanssa, jotka perinteisesti määrittivät kansallisten identiteettikulttuurien erikoislaatua. Tutkimuksen tuota aikaa tarkastelevassa osassa on nyt selvittävänä, miten Klami loi Pariisissa itselleen tyyliään ja taiteellisten tekojensa kautta taiteellista identiteettiä eli miten hän loi itseään.<sup>432</sup> Se, miten asennoituminen kansallisten identiteettikulttuurien alueisiin ja rajoihin ilmenee hänen senaikaisessa luomistyössään, on osa samaa selvitystä.

Ei ole välttämätöntä, että Pariisi merkitsi paikkana ja elinympäristönä Klamille nimenomaan Ranskan keskipistettä, ranskalaisuuden jalustaa ja olemuksellista erilaisuutta suomalaisuuteen nähden. Toisaalta vaikka juuri Ranskan tuottamat musiikki-ilmiöt olisivat alun perin herättäneet hänen kiinnostuksensa tätä maata kohtaan, pelkkä suunniteltu opintomatka merkitsi välttämättä kontaktinottoa siihen myös laajemmassa kulttuurisessa mielessä. Monien eri lähteiden perusteella tiedetään, että Ranska alkoi tulla osaksi Klamin ajattelua ja sävellystyötä jo kauan ennen Pariisin-matkaa. Hänen suuntautumisestaan kertoo omalla erityisellä tavallaan se, että hän oli alkanut opiskella ranskan kieltä.<sup>433</sup> Ranskankielisen otsikon ”Quatuor” saaneessa pianokvartetossa vuodelta 1922 on italiankielisten merkintöjen ohella jo ranskaksi kirjoitettuja ohjeita. Seuraavana vuonna sävelletyn pianokvinteton kaikilla osilla oli ranskankieliset otsikot.<sup>434</sup> Kesäkuussa 1923 päivätyssä kirjeessä Klami pyytää ystäväänsä Alvar Andströmiä lähettämään itselleen Romain Rollandin kuuluisan taiteilijaromaanin *Jean-Christophe*<sup>435</sup> – joka sisältää laajoja pariisilaisen musiikkielämän kuvauksia saksalaissyntyisen säveltäjäneron elämänvaiheista kertoessaan –, arvatenkin Joel Lehtosen ja Huugo Jalkasen suomenkielisenä käännöksenä. Ranskankielisiä sanoja alkaa

---

432 Vrt. Haapala 2006, 181 Guy Sircelloon (*Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression*, 1972) viitaten.

433 Andström 2006, 139. Klamin ensimmäisen sinfonian kantaesityksen aattona 1939 julkaistu Harriet Linnalan allekirjoittama säveltäjän haastattelu sisältää useita ilmeisiä väärinkäsityksiä. Haastattelija osoittaa tietämättömyytensä Klamin tuotannon suhteen ja kertoo säveltäjän isän harrastaneen kvartettisoittoa – tieto, jota mitkään muut tunnetut lähteet eivät vahvista. Linnalan väite, että Klami opiskeli ranskaa jo koululaisena, siis ennen syyskuussa 1915 alkaneita opintoja Helsingin musiikkiopistossa, perustuu sekin ilmeisesti väärinkäsitykseen. Sen sijaan ei ole syytä epäillä sitä haastattelun sisältämää tietoa, että Klami osasi ranskaa ennen lähtöään Pariisiin. Päiväämätön lehtileike ilman lehden nimeä Klamin leikekirjassa. Helena Tyrväisen arkisto.

434 1. 'Prologue', 2. 'Elancement', 3. Menuet, 4. 'Epilogue'. Ks. esim. Haapanen 1923.

435 Uuno Klami Alvar Andströmille Imatralla 3.6. 1923 päivätyssä postikortissa. Klami, kirjeet Alvar Andströmille.

esiintyä hänen suomenkielisissä kirjeissään saman vuoden elokuussa.<sup>436</sup> Kaksi hänen ennen Pariisin-matkaa Helsingin musiikkiopistossa viimeksi (1923 ja 1924) esitettyä kamarimusiikkisävellystään, pianokvintetto (1923) ja sarja jousikvartetille *Nain tragédie* (Kääpiötragedia), on Ranskan inspiraation selvittämisen kannalta harmittavasti hävinnyt.<sup>437</sup> Juuri nämä sävellykset saivat aikalaiskriitikot kiinnittämään huomiota Klamin omaksumiin ranskalaisiin vaikutteisiin.<sup>438</sup> Kun edelliset opiskeluajan teokset olivat nimeltään yksinkertaisesti pianokvartetto ja pianokvintetto, oli keväällä 1924 (30.3.) esitetty sävellyks kiinnostavasti ohjelmallinen teos, kömpelösti muotoiltulta otsikoltaan ”Nain tragédie”, ”Kääpiötragedia”.<sup>439</sup> Myös yksittäisillä osilla oli kuvailevat ranskankieliset, romanttiseen mielikuvamaailmaan assosioituvat otsikot: ’Prélude’, ’Le Bal’, ’Intermède à la Nuit’ ja ’Grande Fête, retour d’un Héros’ (Alkusoitto, Tanssiaiset, Yöllinen välinäytös ja Suuri juhla, sankarin paluu).<sup>440</sup> Tutkimuksen kannalta on siis itsestään selvää, ettei Klamia Ranskassa koskettanut pelkkä musiikki. Hänen Ranskan-harrastukseensa liittyi väistämättä kiinnostus ranskalaiseen kulttuuriin.

Klami ei ollut järjestyksessä ensimmäinen ranskalais-suomalaisten ’kulttuurisiirtymien väline’.<sup>441</sup> Hänet voidaan Michel Espagnen käsitettä käyttäen jo ennen lähtöään kytkeä Ranska-juonteeseen ’kulttuurien yhteisessä jalustassa’. Ranskaa oli harrastanut ja siellä oli ennen Klamia oleskellut jo monia muita suomalaistaiteilijoita. Lukemattomat matkailijat ja kulttuuri-ihmiset olivat häntä aiemmin kuljettaneet vaikutteita näiden kahden kulttuurialueen välillä.<sup>442</sup> Kosmopoliittinen Pariisi oli suomalaisittain keskeinen kulttuurikeskus, muttei Ranskan ainoa suomalaisen kiinnostuksen kohde.<sup>443</sup> Ranskalaista säveltaidetta koskeva tietous oli Klamin kotimaisten opintojen aikana monin tavoin hänen ulottuvillaan. Suomalainen musiikkiväki suuntasi Seinen kau-

436 Klami Andströmmille Imatralla 20.8. 1923 päivätyssä kirjeessä.

437 Karilan (1966, 213) ilmoitus, että Klamin musiikkiopiston aikaiset käsikirjoitukset ovat hävinneet, on liioiteltu. Kansalliskirjaston Klami-kokoelmaan sisältyy useita opintoajan töitä.

438 Haapanen 1923 ja 1924, Ranta 1932. Sarjan *Nain tragédie* sävellysajankohta on tuntematon.

439 Otsikko ”Nain tragédie (Pierre et Lisette)” ei ole idiomaattista ranskaa. Jo tästä voidaan päätellä, ettei Klami nojannut sävellystyössään mihinkään olemassa olevaan ranskankieliseen kirjalliseen teokseen, vaan oli todennäköisesti itse sepittänyt sarjan pohjalla olevan tarinan.

440 Buchert 1924.

441 Vrt. Espagne 1999, 25 ja luku 2.3. Kansallisten kulttuurien eriytyminen, kulttuurisiirtymät ja musiikki.

442 Aiemmista kulttuurikontakteista ks. esim. Fournier 2001 ja Ranki 2007. Kolmenvälisten kulttuurisiirtymien tutkimuksesta ks. esim. Espagne 2006.

443 Suomalaisten elämästä Nizzassa 1800-luvun lopulta toisen maailmansodan aikaan ks. Danielsen 2011.

punkkiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä intensiivistä kiinnostusta. Sinne suuntautuivat opintojen merkeissä tuona ajanjaksona ensin laulajat – jo 1860-luvulla basso Adrian Nordlund sekä sopraanot Emilie Mechelin, Ida Basilier ja Emmy Achté –, ja myöhemmin säveltäjät – Robert Kajanus 1879–1880 ja Armas Järnefelt 1893–1894. Instrumentalisteista pianisti Herman Dahlberg löysi Pariisin 1880-luvulla (hän harjoitti opintoja Pariisin konservatoriossa ja yksityisesti 1880–1881) ja tuon ajan Suomen merkittävimpänä pianistina pidetty Karl Ekman ilmeisesti 1890-luvun lopulla.<sup>444</sup> Suomalaiset kriitikot seurasivat Pariisin tapahtumia kansainvälisen lehdistön välityksellä ja saattoivat raportoida myös omista kokemuksistaan musiikkimetropolissa.<sup>445</sup> Siellä kävi suomalaisista tieteenharjoittajista vuonna 1900 Ilmari Krohn osallistuen Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä järjestettyyn musiikinhistorian kongressiin.<sup>446</sup> Armas Launis ammensi myös tieteelliselle ajattelulle sisältöä oleskellessaan 1920-luvun loppupuolella ranskalaisessa Pohjois-Afrikassa (Algeriassa, Tunisiassa ja Marokossa).<sup>447</sup> Toivo Haapanen teki tutkimusmatkat Ranskaan 1924 ja 1927 ja oli Ranskan musiikkitieteellisen seuran (La Société française de musicologie) kirjeenvaihtajajäsen.<sup>448</sup>

Melkein jokainen merkittävä suomalainen säveltäjä vietti vuosisadanvaihteen ja toisen maailmansodan välisenä aikana Pariisissa pitempiä tai lyhyempiä ajanjaksoja. Luettelo heistä on varmasti epätäydellisenäkin pitkä: Jean Sibelius, Armas Järnefelt, Oskar Merikanto, Erik Furuhjelm, Toivo Kuula, Leevi Madetoja, Erkki Melartin, Armas Launis, Lauri Ikonen, Bengt Carlson, Armas Maasalo, Ilmari Hannikainen, Yrjö Kilpinen, Selim Palmgren, Elmer Diktonius, Heino Kaski, Ernst Linko, Väinö Raitio, Ernest Pingoud, Sulho Ranta, Bengt von Törne, Nils-Eric Ringbom, Taneli Kuusisto, Martti ”Pyssy” Turunen, Olavi Pesonen, Nils-Eric Fougstedt ja Erik Bergman.<sup>449</sup> Vain Aarre Merikanto on suomalaisten säveltäjien joukossa tässä suhteessa merkittävä poikkeus.<sup>450</sup> Klamille Helsingin musiikkiopistossa musiikin historiaa

444 Suomalaisten musiikinopiskelijoiden ja ammattilaisten Pariisin-matkoja koskevat tiedot ovat tässä pääosin peräisin teoksesta *Suomalaisia musiikin taitajia* (1958).

445 *Uuden Suomettaren* nimimerkki R.E. eritteli 1894 (20.4.) nuoren Aino Acktén tulkin-taan *La Damnation de Faust*in ”Le roi de Thulé”-balladista (*chanson gothique*) seuraavaan tapaan: ”Totta on että saksalaiset sanatkaan eivät musiikkiin sovellu yhtä hyvin kuin ranskalaiset. Mahdollisesti siinäkin on syy minkä tähden tämä ballaadi nyt ei tehnyt allekirjoittaneeseen niin kaunista vaikutusta kuin viimeksi Colonnekonsertissa Pariisissa sen kuulin. Neiti Achté kuitenkin lauloi sen hyvästi hra Kajanuksen määräämän tahdin mukaan.”

446 Krohn 1951, 26 ja Tyrväinen 2011.

447 Launis 1927, Tyrväinen 2012.

448 *Aikalaiskirja* 1934.

449 Ks. viite 444.

450 Heikinheimo (1985, 171) päättelee, että oleskellessaan Moskovassa Merikanto suunnitteli vuonna 1916 jatkavansa opintoja Pariisissa.

opettanut säveltäjä Leevi Madetoja oli Ranskan-kävijä ja sen musiikin tuntija vailla vertaa. Kaksi Klamin piano-opettajaa oli kiinnostunut Pariisista. Häntä vuosina 1922–1923 ohjannut Ilmari Hannikainen<sup>451</sup> oli vuonna 1920 saanut siellä opetusta Alfred Cortot’lta ja oli jo vuodesta 1914 alkaen esittänyt konserteissaan Debussyn pianosävellyksiä.<sup>452</sup> Ernst Linko matkusti tosin vasta kypsänä ammattilaisena Pariisiin saamaan vuosina 1924 ja 1925 – Klamin oman oleskelun aikoihin – Jean Battallan ohjausta.<sup>453</sup>

Nimenomaan *Keinulauluun & Polkaan* liittyen on kysymisen arvoista, kuinka hyvin Suomessa oltiin selvillä Ranskan ja Venäjän välisestä läheisestä musiikkisiteestä sekä venäläisen musiikin etuoikeutetusta asemasta ranskalaisessa musiikkielämässä ja säveltaiteessa. Michel Espagnen käsittein tässä voidaan viitata kolmenvälisiin kulttuurisiirtymiin. Laajaan aiheeseen liittyvä yksittäinen kysymys on, tunnettiinko Suomessa Stravinskyn Pariisissa vuodesta 1909 alkaen huomiota herättänyttä sävellystuotantoa. Vaikka asiakokonaisuus on tässä tutkimuksessa käsiteltäväksi liian laaja, yksittäisistä aikalaismerkinnöistä voidaan nähdä, että tiedot kyseisistä musiikki-ilmiöistä kyllä kantautuivat Suomeen. Niinpä *Petite suites* Helsingin-ensiesityksen yhteydessä musiikkiarvostelija Evert Katila tiesi jo vuonna 1908 huomauttaa Borodinin merkityksestä Debussylle.<sup>454</sup> Musorgskin *Boris Godunovin* saadessa seuraavana vuonna pietarilaisvoimin ensiesityksensä Helsingissä tämä arvovaltainen kriitikko oli selvillä oopperan Pariisissa vuonna 1908 kokemasta läpimurrosta. Gabriel Faurén vieraillessa Helsingissä vuonna 1910 Katila kirjoitti *Uudessa Suomettaressa* (13.11.):

— — vuorovaikutus ranskalaisten ja venäläisten kesken on myöhäisimmällä ajalla yhtä läheinen taiteen kuin politiikan alalla, ja näiden maiden säveltäjillä on paljon yhteisiä harrastuksia. Tunnettuahan on, kuinka venäläiset säveltuotteet ovat saavuttaneet vakavan jalansijan Parisissa, kun taas päinvastoin esim. Ranskan uudenaikaisen säveltaiteen johtaja Claude Debussy on saanut paljon vaikutuksia Venäjältä päin.<sup>455</sup>

Madetoja korosti vuosina 1913–1928 useissa lehtikirjoituksissaan Venäjän-siiteen, erityisesti Musorgskin merkitystä Debussylle.<sup>456</sup> Sibelius kuuli Pariisissa

451 Klamin piano-opinnot näyttävät olleen kyseisenä opintovuonna erityisen menestyksellisiä. Syyslukukauden 1922 päätteeksi Ilmari Hannikainen antoi hänelle lahjakkuudessa korkeimman numeron 10, keväällä 1923 ahkeruudessa 8 ja edistymisessä 9. Sibelius-Akatemian arkisto. Helsingin musiikkiopiston nimikirjat. Oppilas Uno Klami.

452 Debussyn musiikin varhaisista esityksistä Suomessa ja sen herättämästä vastakaikutuksesta ks. Tyrväinen 2000 ja Tyrväinen 2000a.

453 *Suomalaisia musiikin taitajia* (1958), 538.

454 Katila 1908.

455 Katila 1910.

456 Madetoja 1913a, 1918, 1921, 1928.

marraskuussa 1911 Stravinskyn *Scherzo fantastiquen* ja piti sitä ”eloisana”.<sup>457</sup> Vaikka Helsingin kaupunginorkesteri esitti Stravinskya *L’Oiseau de feu* (Tulilintu) -musiikin muodossa ensi kerran vasta keväällä 1924 (10.4.), Suomen autonomian ajan läheiset suomalais-venäläiset musiikkikontaktit ja maassa vallinnut Ranskan-harrastus huomioon ottaen tuntuu käytännössä mahdottomalta, etteivät tiedot Stravinskyn menestyksistä Pariisissa olisi vuoden 1909 läpimurron jälkeen kantautuneet Suomeen laajemminkin.

Klamin suomalaisen sävellyksenopettajan Pietarin-siteellä oli ilmeisesti merkityksensä oppilaan Venäjä-suhteen kehittyessä ammatilliseksi. Vanhasa Suomessa syntynyt ja Viipurin musiikkielämässä 1908–1911 vaikuttanut Melartin oli venäläisen musiikkikulttuurin suuri ihailija. Hän tunsikin henkilökohtaisesti pianisti, kapellimestari ja konserttiorganisaattori Alexandre Silotin perheineen. Melartin johti Pietarissa Silotin konserttisarjassa 1910 sävellyksensä *Traumgesicht* vain pari kuukautta sen jälkeen kun Siloti oli johtanut *L’Oiseau de feu* -sarjan Venäjän-ensiesityksen.<sup>458</sup> Vuonna 1915 Melartin lausui ruotsalaisen lehden haastattelussa:

[Venäläiset] ovat luultavasti maailman musikaalisin kansakunta. Saksalaiset ovat jähmettyneet muotoihin, kaavoihin ja eriskummallisuuksiin. Wagnerin varjo on vielä liian tiheä ja voimakas. Venäläisillä on melodia, keksimiskyky, syviä lähteitä ja kansanmusiikkia, josta ammentaa.<sup>459</sup>

Ilmari Hannikainen oli Silotin piano-oppilaana Pietarissa 1916–1917 ja Pariisissa aiemmin pitkään oleskelleen Silotin jätettyä Neuvosto-Venäjän tuli opettajansa duopartneriksi vuonna 1920.<sup>460</sup> Klami sai tällaisten kontaktien avulla todennäköisesti jo opintoaikanaan Helsingissä ensi käden tietoa uudesta venäläisestä musiikista ja sen Pariisin-siteestä. Kuten on todettu, Klami muisteli uransa loppupuolella, että Melartinin johtamassa Helsingin konservatoriossa ”harrastettiin innokkaasti Stravinskia ja Skrjabinia”.<sup>461</sup> Klamin Pariisista lo-

457 ”Ryssens scherzo nog så lifvult”, Sibelius merkitsi päiväkirjaansa Pariisissa 12.11. 1911. Puolisolleen hän kirjoitti samana päivänä: ”Nyt olen kuullut koko päivä ranskalaisia säveltäjiä. Ja myös venäläinen nuori (Igor Stravinsky), joka on säveltänyt Scherzon Maeterlinckin *La vie des abeilles* mukaan. Et voi kuvitella kuinka itsekseni olen nauranut. En pahassa merkityksessä. Mutta siinä oli vaikka mitä.” Sibelius 2005, 103, 384.

458 *Tulilintu*-sarjan esitys tapahtui 23.10. 1910 ja Melartinin esiintyminen 11.12. Melartin ystävystyi Silotin perheen kanssa. Silotit asuivat alkuvuodesta 1920 viikkojen ajan ystävänsä Melartinin luona paettuaan vallankumouksen jälkeen ensimmäiseksi Suomenlahden yli Suomeen. Barber 2002, 290, 292, 182.

459 ”De äro sannolikt världens mest musikaliska nation. Tyskarna har stelnat i teori och formel och bizarreri. Wagners skugga är ännu för tät och stark. Ryssarna har melodien, uppfinningsförmågan, djupa källor och folkmusik att ösa ur.” (Suom. H.T.) Ranta-Meyer 2007, 28.

460 Ranta 1945a, 558–560, Barber 2002, 189–190.

461 Ks. luku 3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuaian musiikki-

kakuussa 1924 Alvar Andströmille osoittama kirje muistuttaa konkreettisella tavalla siitä, että Stravinsky kuului hänen kokemuspiiriinsä jo ennen Pariisin-matkaa. Tuossa kirjeessä opintomatkalainen peri Andströmin avulla takaisin toiselle suomalaiselle opiskelutoverilleen, Sulho Rannalle lainaamaansa *Pétrouchkan* partituuria.<sup>462</sup>

Eräät Klamin vastaisessa tuotannossa tavattavat, hänelle luonteenomaiset piirteet ja keinovarot ilmenevät ensi kerran Pariisin-ajan tuotannossa. Siksi ajanjakso on kaiken Klami-tutkimuksen kannalta keskeinen.

---

ajattelussa, 144 sekä Nummi 1959.

462 Klamin Andströmille Pariisista osoittaman päiväämättömän kirjeen ajankohta voidaan Klamin mainitsemien Anatole Francen hautajaisten avulla täsmentää lokakuulle 1924. Klami kirjoitti: ”Jos tapaat Rantaa niin ilmoita, että lähettää minun Petroucka partituurin tänne. Se on niin kallis täällä (50 frs) ettei kannata ostaa. Ja se on nyt täällä välttämätön.” Klami, kirjeet Alvar Andströmille. Helena Tyrväisen arkisto.

## 5. Lähdekritiikin ongelmia

Klamin tuttavien ja muiden aikalaisten muistikuvissa on noussut silloin tällöin esiin epäily, joka on kohdistunut säveltäjän itseään koskevien lausuntojen luotettavuuteen.<sup>463</sup> Tällainen luotettavuusongelma koskee myös hänen Pariisista 1924–1925 lähettämiään kirjeitä. Klami-tutkijan lähdekysymyksissä kohtaamat haasteet ovat seurausta sekä käytettävissä olevien, säveltäjän kehitystä koskevien jäänteiden pienestä määrästä että niiden laadusta. Klamin työskentelystä Pariisissa ja sitä ohjanneista vaikuttimista ei ensinnäkään ole jäänyt jäljelle sellaisia monipuolisia dokumentteja, joita ovat esimerkiksi Sibeliuksen säveltäjän ammattitaidon ja taiteilijaidentiteetin muotoutumista Berliinin- ja Wienin-opintovuosina 1889–1891 valottavat kirjeet.<sup>464</sup> Toiseksi Klamin säilyneisiin kirjeisiin nojaava selvitys törmää useisiin lähdekriittisiin ongelmiin. Paradoksaalisesti Klamin Pariisin-oleskelua koskevista primäärlähteistä seuraa se yllättävä toteamus, että tutkimuksellisesti tärkeää on nimenomaan hänen silloiseen toimintaympäristöönsä perehtyminen.

### 5.1. Klamin kirjeet Alvar Andströmille

Klamin harvat tunnetut kirjeet Pariisista ovat keskeinen lähde arvioitaessa säveltäjän ammatillista kehitystä sen ratkaisevassa vaiheessa. Melkein kaikki näistä kirjeistä on osoitettu Alvar Andströmille (1898–1979). Yleisradion äänitearkiston hoitaja Andström kuvaa yli neljännesvuosisadan kuolemansa jälkeen ilmestyneissä muistelmissaan Uno Klamin paluuta Pariisista:

Sitten muistan, miten helatorstaina 1925 varhain aamulla ovikellomme kilahti ja äitini mentyä avaamaan oven ryntäsi sieltä sisään Klami, joka oli saapunut Ranskasta rahtilaivalla. Hän laski kamppensa lattialle, ryntäsi musta baskeri kallellaan päässään pianon luo ja rupesi soittamaan – mitäs muuta kuin Ravelin *La Valsea*. Jossain kohti petti muisti ja ehkä tekniikkakin. Sitten alkoi tarinoimisen alku.<sup>465</sup>

Ystävyys Klamin ja häntä kaksi vuotta vanhemman Andströmin välillä oli syntynyt 1921 Helsingin musiikkiopistossa<sup>466</sup> Leevi Madetojan musiikin-

---

463 Professorit Martti Paavola (1983), Timo Mikkilä (1993) ja Kauko Niinivaara (1998) suullisissa lausunnoissa tekijälle.

464 Sibeliuksen Suomeen mm. opettajalleen Wegeliukselle, Christian-veljelle ja tulevalle puolisolleen Aino Järnefeltille lähettämistä kirjeistä ks. varsinkin Tawaststjerna 1965, luvut 4 ja 5.

465 Andström 2006, 142–143.

466 Helsingin musiikkiopiston nimi muuttui 1924 Helsingin konservatorioksi ja 1939



historian luentojen yhteydessä.<sup>467</sup> Andström kertoo näistä tuttavuuden alkuvaiheista:

Klamilla oli hyvin ”jämpitit” mielipiteet asioista, ja yleensä hän oli hyväntuulinen ja erittäin huumorintajuinen. Hän oli kiinnostunut ja huvittunut kaikesta värikkästä, ”merkillisestä” ja groteskista ympäröivässä elämässä, mikä usein antoi aihetta kärkeville kommenteille ja makealle naurulle. Olimme tavallisesti ”samalla aaltopituudella” ja rupesimme ahkerasti seurustelemaan.<sup>468</sup>

Klamin ensimmäiset tunnetut kirjeet musiikin alalla monilahjaiselle ja jo juriidikkaakin opiskelleelle Andströmille ajoittuvat vuoteen 1922 ja viimeinen Suomeen paluuta seuranneeseen syksyyn 1925.<sup>469</sup> Ulkomaanmatkan ajaksi Andström oli – ilman että hänen mielipidettään olisi asiasta kysytty, kuten Klami yhdessä kirjeessään anteeksipyytävästi huomauttaa<sup>470</sup> – saanut toveriltaan tehtävän hoitaa Helsingistä käsin hänen raha-asioitaan. Tällainen valikoituminen kertoo Andströmin asemasta Klamin lähipiirissä. Kirjeenvaihdon käytännön motiivi oli varmistaa, että matkalainen saattoi vastaanottaa kotimaiset rahalähetykset ajallaan. Näkökohta on syytä muistaa, kun kirjeiden pohjalla tehdään päätelmiä Klamin Pariisin-kokemuksista. Harvinaisuuksia näiden Andströmin saamien kirjeiden ja postikorttien joukossa ovat ne kaksi, joissa on puhetta Klamin Pariisin-ajan musiikkielämyksistä. Selväsikin säveltäjä pääasiassa jättää musiikkikokemuksensa kertomatta. Hän ei yleensä myöskään kirjoita pariisilaiselämänsä jokapäiväisistä tapahtumista – kaikesta ei yksinkertaisesti ollut aihetta kertoa yhtä perusteellisesti kuin rahatilanteesta.

Klami eksyttää hänen kokemuksiaan Andström-kirjeiden nojalla jäljitettävän tutkijan viimeistään silloin, kun selvitettävänä ovat hänen Pariisista omaksumansa musiikilliset virikkeet. On totta, että jotkut Klamin selostukset musiikkikokemuksistaan ovat hyvin yksityiskohtaisia, kuten seuraava, jossa ranskankielisten sanojen kirjoitusasu paljastaa hänen puutteelliset taitonsa.

Konserttisesonki on täällä jo loppunut. Opera ja Opera comique ovat aivan erinomaiset, jälkimmäinen mielestäni parempi, ehkä siitakin syystä, että se antaa minulle 3

---

Sibelius-Akatemiaksi.

467 Klamin ja Andströmin ystävyys alkaminen voidaan täsmentää lokakuun 1. päivään 1921 (Andström s.a., Tuominen 2006). Ks. myös Andström 2006, 138.

468 Ibid., 139.

469 Kirjeiden perusteella ja yhtäpitävästi Andströmin muistelmissaan esittämän luonnehdinnan kanssa Klami ei ollut mikään uskoutuva, sisintään ja elämyksiään vuolaasti tilittävä ystävä. Tämä sentimentaalisuudesta pidättyvä ominaisuus voidaan ymmärtää hänen menetysten leimaaman lapsuutensa ja varhaisnuoruutensa kokemusten valossa.

470 Klami Andströmille kirjeessä Pariisista 18.10. 1924. Klami, kirjeet Alvar Andströmille.

frang’illa 65 frc paikan. Olen siellä kuullut parhaimman kuulemistani *oopperoista* Pélleas et Mélisandén. Se on erinomaisen eheä ja kaunis laitos. Se on yksi niitä harvoja joiden päälle ei kaipaakaan kahvia ja likööriä vaan menee mieluummin Luxembourgin puistoon katselemaan kuuta ja haistelemaan plataanin tuoksua. Toinen erinomainen ooppera oli ”Louise”. Tuttu nimi kai. Eräänä iltana oli kaksi balettia, Petručka ja Le festin de l’araignée. Nyt sitä taas huomaa niin selvästi että on oppilas ja opintomatalla.<sup>471</sup>

Selostus johtaa yllättäviin kysymyksiin, sillä Klamin kokemusten rekonstruointi ei suju näiden hänen itse antamiensa tietojen nojalla. Klami ei mitenkään voinut keväällä tai kesällä 1924 kuulla Debussyn *Pelléas et Mélisandea* Opéra-Comiquessa tai muuallakaan Pariisissa, koska sitä ei silloin esitetty. Teoksen uusintaensi-ilta toteutui vasta 11.4. 1925 – kuten *Le Ménestrel* -lehti toteaa, ”monen vuoden odotuksen jälkeen”.<sup>472</sup>

Sen sijaan Gustave Charpentierin menestysoopperaa *Louise* todella esitettiin Opéra-Comiquessa alkukesästä 1924 18.6. asti.<sup>473</sup> Albert Rousselin *Le festin de l’araignée* ja Stravinskyn *Pétrouchka* olivat esillä, mutta eivät samana iltana, toisin kuin Klami väittää. Diaghilevin *Les Ballets russes* esitti

---

471 Klami Andströmmille kirjeessä Pariisista 22.7. 1924. Klami, kirjeet Alvar Andströmmille.

472 *Le Ménestrel* 1925 N° 15 (18.4.). Uusintaesityksen odotuksesta ks. myös *Le monde musical* N° 11–12, juin 1925. *La semaine musicale* ilmoitti huhtikuussa 1924: ”Opéra-Comique – –. Sanotaan, että *La Forêt bleue*, herra Louis Aubertin ihastuttava ooppera, saa pian ensi-iltansa, ennen kuluvaan kauden loppua. Seuraavana olisivat vuorossa Debussyn *Pelléas et Mélisanden* ja herra A. Bachelet’n *Quand la cloche sonnera* uusintaensi-illat. Niitä onkin aivan liikaa lykätty.” Ensi-illan päivämäärän 11.4. 1925 vahvistaa merkintä Opéra-Comiquen ohjelmarekisterissä (Bibliothèque Nationale de France. Bibliothèque de l’Opéra. Régistre du Théâtre National de l’Opéra Comique). Kyseessä ei ollut uusi produktio. *Pelléas et Mélisanden* kantaesityksen 30.4. 1902 jälkeen Opéra-Comique toteutti teoksen uuden produktion vasta 19.1. 1930. Seuraavien produktioiden ensi-illat Klamin elinaikana olivat 22.5. 1942, 14.6. 1947, 30.4. 1952 (kantaesityksen 50-vuotisjuhla Albert Carrén, Lucien Jusseaumen, Eugène Ronsin ja Charles Bianchinin alkuperäistoteutuksen rekonstruktiona) ja 14.5. 1959. Wild & Charlton 2005, 358–359.

473 Klami kirjoittaa *Helsingin Sanomissa* vuonna 1950 julkaistussa musiikkikirjeessä Pariisista (Klami 1950b): ”Opéra-Comique’in puolella taas Gustave Charpentier’n ’Louisen’ uusinta oli suuri tapahtuma. ’Louise’ esitettiin ensi kerran helmikuussa 1900, joten esitys oli samalla 50-vuotisjuhla. Charpentier’lle, joka piakkoin täyttää 90 vuotta, oli suotu harvinainen onni olla teoksensa 50-vuotisjuhlassa, vieläpä enemmänkin. Hän vielä runsaista vuosistaan huolimatta johti erään kohtauksen. Näyttämökuvat oli tehty kuuluisan Maurice Utrillon luonnosten mukaan. Ilta oli muutenkin täysi gala, tasavallan presidentti ja muita huomattavia henkilöitä oli näytännössä läsnä. ’Louise’ kuuluu muuten suosituimpiin ranskalaisiin oopperoihin ja lähentelee jo 1.000 esityskertaansa. Sen musiikki on vilpittöntä ja sillä on oma vahva paikallinen tuoksunsa.” Pariisi-aiheinen ooppera *Louise* on Ranskan vastaus Puccinin *La Bohémelle*, Richard Langham-Smith 2006, 123 huomauttaa. Ranskalaisista säveltäjistä sen ihailijoihin kuuluivat Dukas, d’Indy, Maurice Emmanuel ja parikymmentä vuotta kantaesityksen jälkeen myös nuoremmat Poulenc, Durey ja Tailleferre. Robert 2003, 714. *Louisen* menestyksestä ks. myös Langham-Smith 2006, 120, 123 ja Donnellon 2006, 3.

kesäkuun aikana *Pétrouchkaa* Le Théâtre des Champs-Élysées'ssä. Rousselin baletin saattoi nähdä Opéra-Comiquessa keväällä 1924 vain 27.5. asti.<sup>474</sup> Viimeksi mainittu tieto on otettava huomioon, kun arvioidaan Klamin Pariisiin saapumisen käytännössä tuntematonta ajankohtaa. Jos hän todella oli *Le festin de l'araignée* -esityksessä yleisön joukossa, hänen on täytynyt saapua Pariisiin viimeistään tuona päivänä.

Toisessa sävellyksiä nimeltä mainitsevassa kirjeessä Klami kertoo tutustumisestaan la Société des Concerts du Conservatoire -orkesterin harjoituksessa nuoreen naiseen nimeltä Renée.

Ja pitkään aikaan ei minulla ollut mitään vakavampia suhteita naisiin. Mutta tk 18pnä klo 9 jouduin taas kiinni onkeen. Istuin konservatorio-orkesterin kenraaliharjoituksessa kaikessa rauhassa pino partituureja edessä. Olin jo aikaisemmin samoissa tilaisuuksissa pannut merkkile erään Mademoiselle'in ja tällä kertaa jouduimme, sano-kaamme vahingossa, istumaan vierekkäin. Coriolan, Strawinskyn "Sacré printemps" ja Debussyn "La mer" menivät ohi ilman onnettomuuksia. Sitten tuli viimeinen juttu Ravelin "La Valse". Otin partituurini ja olin valmis kuulemaan. Mutta silloin tunsin jotain levotonta liikettä vierelläni ja kuulin äänen joka oli kuin enkelin: Monsieur! Käännyin katsomaan ja näin olennon joka pani oikein sävähtämään ja nyt selveni vasta oikein millaisen jumalan tyttären vieressä olin istunut ja jota olin etäänpää katsellut. Hän näytti olevan liikutettu, kai musiikista, ja sanoi: "Monsieur, permettez-moi suiver avec vous votre partition. J'en serai bien heureuse!" Parbleu! olisin antanut hänelle vaikka alushousunikin! Valehtelematta voin sanoa, että ikinä en ole nähnyt kauniimpia silmiä. Ijän kaiken siunaan Ravel'in "Les valse nobles et sentiments", kokonaan uuden puolen musiikista opin tuntemaan, sen kaikkein kauneimman.<sup>475</sup>

Myös tämän, 30.10. 1924 päivätyn kirjeen sisältämien tietojen tarkistaminen johtaa yllättäviin tuloksiin. Konservatorion orkesteriseurun orkesteri, La Société des Concerts du Conservatoire, konsertoi kyllä lokakuun 19:ntenä ja järjesti yleisölle avoimen harjoituksen edellisenä aamuna klo 9. Konsertin ohjelmassa oli aivan kuten Klami kertoo Beethovenin *Coriolan*-alkusoiitto sekä Stravinskya, muttei *Le Sacre du printemps* vaan *Pétrouchka* eikä lainkaan Debussyä tai Ravelia. Ohjelman muut teokset, joita Klami ei kirjeessään mainitse, olivat Schumannin neljäs sinfonia, Händelin "konsertto orkesterille", d'Indyn sinfoninen runo *Istar* ja Wagnerin *Die Meistersinger von Nürnberg* -al-

474 *La semaine musicale* 1924 (huhti- ja toukokuu).

475 Klami kirjeessä Pariisista Andströmille 30.10. 1924. Ranskankieliset lauseet ovat suomeksi: "Herra, annattehan minun seurata partituurianne kanssanne. Olisin siitä kovin onnellinen." Jumaliste!" Klamin kirjoittama ranskan kieli on virheellistä. Andström (2006, 141) julkaisee muistelmissaan tämän kirjeen lyhennettynä ja stilisoituna ja ilmoittaa sen päivämääräksi virheellisesti 18.9.

kusoitto. Ravelin *La Valse* sisältyi orkesterin ohjelmaan vasta sen seuraavassa konsertissa 26.10. ja Debussyn *La mer* 16.11.<sup>476</sup>

Klamin antamat virheelliset tiedot herättävät kahdenlaisia kysymyksiä. Ensiksikin mikä syy hänellä oli väorien tietojen antamiseen? Toiseksi miten tutkijan pitää suhtautua niihin? Pariisin-aikaa edeltävistä ja myös sitä seuraavista kirjeistä voidaan päätellä, että Klami kertoili Andströmille mielellään nuorista naistuttavistaan, vaikka kiinnostus ei ilmeisesti olisikaan kehittynyt molemminpuoliseksi.<sup>477</sup> Jos Klamin Renéen tapaamisen ympäristönä kuvaama konserttiohjelmakokonaisuutta ei todellisuudessa ollut olemassakaan, näyttää epävarmalta, että suhde nuoreen ranskattareenkaan oli kuvatus lainen. Niiden mahdollisten psykologisten motiivien ymmärtämiseksi, jotka saivat Klamin sepittämään mielikuvituksellisia, hänelle itselleen seurauksiltaan joskus kiusallisia kertomuksia, olisi tarpeen syventyä säveltäjän lapsuudenai- kaiseen kehitykseen perusteellisemmin kuin tässä on mahdollista. On nimit- täin ilmeistä, että mielikuvituksesta muodostui Uuno Klamille jo lapsuuden aikana pakotie hänen isänsä ja sisarensa traagisesti kuoltua ja äidinkin kär- siessä ennenaikaiseen kuolemaan johtaneesta keuhkotaudista.<sup>478</sup> Nyt voidaan pohtia, valitsiko hän tässä vain mahdollisuuden lähettää toverilleen ulkoisia tapahtumia koskevan asiallisen selonteon sijasta poikamaisen lennokkaan kertomuksen. Tutkimuksen kannalta olisi silti ennen muuta oleellista tietää, oliko Klamin kokemuksistaan välittämä tieto systemaattisesti epäluotettavaa vai rajoittuuko epäluotettavuus hänen ja Andströmin väliseen suhteeseen.

Tässä tarkoituksessa Andström-kirjeitä voidaan verrata Klamin Parii- sin-elämyksistä myös kertovaan, *Suomen musiikkilehdessä* syksyllä 1925 il- mestyneeseen kirjoitukseen ”Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten”.<sup>479</sup> Klami ei kirjoittanut kyseisestä tilaisuudesta mitään ystävälleen. Onkin kiin- nostavaa nähdä, onko hänen julkiseen käyttöön laatimansa selostus yksityis- kirjettä totuudenmukaisempi vai onko kysymyksessä epäluotettava yhdistel- mä mielikuvitusta ja totta. *Suomen musiikkilehdessä* kirjoittaja mainitsee nimeltä viisi konsertissa kuultua Ravelin sävellystä: jousikvarteton, laulun ’L’énigme éternelle’ sävellyksestä *Deux mélodies hébraïques*, *Tziganen*, *Les Histoires naturelles* ja *Gaspard de la nuit*.<sup>480</sup> *La semaine musicale*ssa ennak- koon julkaistu konsertti-ilmoitus mainitsee kaikki samat sävellykset kuin Klami ja lisäksi *Berceusen* viululle ja pianolle sekä laulusarjan *Ronsard à son*

476 La Société des Concerts du Conservatoire National de Musique, Programmes des con- certs ja *Le Ménestrel* 1924 N° 44 (31.10.) ja 46 (14.11.).

477 Uuno Klami Alvar Andströmille Imatralla 31.7. ja 20.8. 1923 sekä Klamilassa 10.9. 1925 päivätyissä kirjeissä.

478 Ks. Paula Malmi 1993, varsinkin s. 17–18.

479 Klami 1925.

480 Vain neljä viimeksi mainittua on mainittu Michel Duchesneau (1997) julkaisemissa La Société Musicale Indépendanten konserttitiedoissa.

*âme*.<sup>481</sup> Tässä esitetyn kysymyksen kannalta ei olekaan väliä, mainitsiko Klami kirjoituksessaan kaikki konsertissa kuullut sävellykset. On oleellista todeta, että hänen julkaisemansa kuvaus koski todellista tapahtumaa ja nojasi tiedoiltaan siihen. Osin mielikuvitukseen mahdollisesti perustuvat kirjeetkin ovat tutkijalle hyödyksi sikäli, että niistä selviää Klamin tunteneen tiettyjä sävellyksiä ainakin nimeltä. On samoin aihetta uskoa, että hän piti mainitsemiaan sävellyksiä tavalla tai toisella tärkeinä. Tutkimuksella on näin ollen täysi syy selvittää ja ottaa vakavasti, mitä säveltäjä lausui Pariisin-ajastaan 1924–1925.

Klamin yksityisesti ja julkisesti antamien lausuntojen välinen raja näytättyä käytännössä häilyvänä erityisesti siksi, että yksityisesti esitetyistä, ehkä alun perin harmittomiksi ajatelluista vääristä tiedoista saattoi tulla ajan mittaan julkisia.

## 5.2. Opinnot Pariisissa: Ravel, Schmitt ja Rolland

Monien suomalaisten ja muunmaalaisten kirjallisten lähteiden mukaan Klami oli Pariisissa Maurice Ravelin oppilas. Tällaisen tiedon ilmoittavat esimerkiksi saksalainen *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1958), italialainen *La Musica* (1968), englanninkielinen *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1973), ruotsalainen *Sohlmans musiklexikon* (1977), ruotsalais-norjalainen *Musiklexikon: Musik i ord och bild* (1982) ja *Tammen musiikkitietosanakirja* (1983). Ei kuitenkaan johdu välttämättä sattumasta, ettei Alvar Andström mainitse sanallakaan ystävänsä sävellysofinoja muistelmiensa Klamin Pariisin-oleskelua koskevassa osuudessa. Tunnetuissa kirjeissään Pariisista 1924–1925 Klami ei mainitse lainkaan Ravelia yksityishenkilönä.<sup>482</sup> Voidaan siitä huolimatta katsoa, että hän itse on vastuussa tiedon leviämisestä. Professori Kauko Niinivaara, säveltäjän pitkäaikaisen tukijan, tohtori Huugo Niinivaaran poika ja Klamin nuoruudenaikainen soittotoveri kotiseudulla Virolahden Harjun kartanossa, muistaa, että Klami kertoi heti Pariisista palattuaan olleensa Ravelin sävellysoppilas. ”Olen saanut paljon Ravelilta, kun olen ollut hänen oppilaanaan”, Klami sanoi väitettyä opettajaansa kehu.<sup>483</sup> Tiedon uskominen Kauko Niinivaaralle ei merkinnyt välttämättä sen pysähtymistä synnyinseudun tuttavapiiriin. Nuori Niinivaara soitti opintoaikanaan Helsingissä alttoviulua Ylioppilaskunnan soittajissa, ja hänellä oli kontakteja pääkaupungin musiikkipiireihin. Myös pianotaiteilija ja kriitikko Martti Paavolalle (1898–1990), ystävälleen 1920-luvulta alkaen ja myöhemmälle Sibelius-Akate-

481 Jokin ennakkoilmoituksen sisältämä sävellys on tietenkin voinut jäädä esittämättä.

482 Klamin kirjeet Andströmille 1924–1925 ja kirje Huugo Niinivaaralle 16./18.1. 1925.

483 Niinivaara, Kauko 1998.

mian professorille, Klami kertoi jo varhain olleensa Ravelin oppilas.<sup>484</sup> On vain todennäköistä, että tieto kulkeutui eteenpäin esimerkiksi näitä reittejä pitkin.

Vaikka tieto opintosuhteesta on levinnyt laajalle, on myös tavallista, että Klamia koskevat kirjoitukset eivät mainitse sitä. Sulho Ranta ei lausunut Klamin Pariisin-opinnoista sanaakaan kirjoittaessaan loppuvuodesta 1924 ystävästään *Tulenkantajat*-albumissa.<sup>485</sup> *Suomen musiikkilehden* suuressa Klami-esseessä hän mainitsi vuonna 1932 tämän Pariisin-aikaisena opettajana vain Florent Schmittin.<sup>486</sup> Samoin on Toivo Haapasen, säveltäjän esitaistelijan, 1933 ilmestyneen artikkelin laita: myös hän sanoo Klamin saaneen Pariisissa ohjausta Schmittiltä.<sup>487</sup> Koska ensimmäisissä Klamista julkaistuissa suurehkoissa kirjoituksissa ei ole mainintaa opintosuhteesta Ravelin kanssa, näyttävät suomalaiset musiikkipiirit pitäneen tietoa kyseenalaisena. Martti Paavola onkin vahvistanut, että Klamin ilmoitusta ei yleisesti otettu vakavasti. Hänen itsensä mielestä Klamin kertomus kuulosti hyvin epäilyttävältä. Siihen kuitenkin sisältyi kohta, joka tuntui Paavolasta muuta kertomusta uskottavammalta: Klami mainitsi vaatineensa saada maksaa laskun erään Ravelin kanssa nautitun ravintola-aterian päätteeksi. Tämän ehdotuksen Ravel Klamin mukaan torjui ja myös maksoi molempien puolesta.<sup>488</sup>

Arkinen kertomus on helppo mieltää. Pariisiin syksyllä 1926 asettunut brittisäveltäjä Lennox Berkeley (1903–1989) on kertonut (1975) tapaamisistaan Ravelin kanssa ja olosuhteista, jollaisiin Klamikin voidaan kuvitella. Englantilainen säveltäjä on samalla antanut vanhemmasta ranskalaisesta kollegasta kuvan helposti lähestyttävänä, mutkattomana ihmisenä:

Tapasin hänet [Ravelin] silloin tällöin konserttien jälkeen, ja silloin hänellä oli tapana viedä minut, yleensä jonkun toisen opiskelijan tai nuoren säveltäjän kanssa, johonkin St. Lazaren seudun suurista kahviloista, ja siellä hänen oli tapana puhua kanssamme

484 Paavola 1983.

485 Ranta (1924, 158) kirjoittaa: ”Lyhyt tiedonanto olympialaisten päiviltä tiesi kertoa, että säveltäjämme on Seinen suuressa kaupungissa päässyt jo töihin kiinni. Ja kuullut valaisevaksi aluksi Opera comiquessa Debussyn uria aukovan Pelleas ja Melisanden. Ja viihtyy hyvin, ei vain pariisittarien ja punahehkuisten viinien vuoksi, vaan nimien sellaisten kuin Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Roger Ducasse, Henri Fevrier, Rhené Baton, jotka siellä kuuluvat kuuloaistimin nautittavaan jokapäiväiseen leipään, mutta joista täällä, Ravelia ehkä lukuun ottamatta, voi vain joku vahingossa päästä liivahtamaan ohjelmiin.” On helppoa päätellä, että Rannan tiedot perustuvat Klamin Andströmille 22.7. 1924 kirjoittamaan kirjeeseen (ks. s. 163–164).

486 Ranta 1932.

487 On selvää, että Haapanen tunsi säveltäjän henkilökohtaisesti kirjoituksen ilmestymisen aikaan, ks. tämän tutkimuksen luku 12.2. Toivo Haapanen, Yleisradio ja Helsingin kaupunginorkesteri. Haapanen (1933) kirjoittaa: ”Eräs nykyajan tosin jo hieman vanhempia suuria hengenheimolaisia, jonka musiikki on ilmeisesti antanut Klamille paljon vaikutteita, on Maurice Ravel.”

488 Paavola 1983.

musiikista jota olimme kuulleet. Nyt huomiotani kiinnittää, vaikkakaan en ajatellut sitä silloin, että hän olisi kovin helposti voinut viettää illan sosiaalisesti ja älyllisesti paremmassa seurassa, mutta luulen että hän oli kyllästynyt jo valloittamaansa maailmaan ja että hän piti enemmän nuorten muusikkojen seurasta, miten vähäpätöisiä he sitten olivatkaan.<sup>489</sup>

Klamin omasta kynästä lähteneitä tekstejä, joissa hän käsittelee suhdettaan Raveliin, ei tunneta. On yhtä huomionarvoista, ettei hän käyttänyt tilaisuutta opintoja koskevan tiedon oikaisemiseen.<sup>490</sup> Siten Ravel esimerkiksi mainittiin Klamin opettajana *Uuden Suomen* ja *Hufvudstadsbladetin* julkaisemissa haastatteluissa Klamin tullessa 1959 nimitetyksi Suomen Akatemian jäseneksi. Seppo Nummi kirjoitti silloin:

Ja niin keskustelu siirtyy nuoruusvuosiin: – – Seinen varsille, suuren Ravelin työhuoneeseen. Klami oli mestarin oppilaana ensimmäisen Pariisin-oleskelunsa aikana 1924–25.

– Pariisissa ja Virolahden huvilassani viihdyn parhaiten. Ravelko opettajana? Pikemmin hiljainen ja täsmällinen. Todellinen herrasmies. Hänen kissojaan en nähnyt, mutta puhuimme niistä kyllä. Samoin pikkulinnuista, joista hän tuntui erikoisesti pitävän. Jos en häneltä muuta saanut, ainakin kiinnostuksen samoja eläimiä kohtaan.<sup>491</sup>

Vastaava suppea maininta sisältyi *Hufvudstadsbladetin* kirjoitukseen.

489 ”I used to meet him sometimes after concerts when he would take me, generally with another student or young composer, to one of the big cafés in the St. Lazare district where he would talk with us about the music we’d heard. It strikes me now, though it didn’t then, that he could so easily have spent the evening in better company both socially and intellectually, but I think he was bored with the world he had already conquered and preferred to be with young musicians, however humble.” Orenstein (compil. & ed.) 1990, 15. Ks. myös Dickinson 2003, 23. Pohjoismaisista säveltäjistä ainakin ruotsalaiset Gösta Nystroem ja Viking Dahl olivat yhteydessä Raveliin. Dahlille Ravel ehdotti opettajaksi Pariisin konservatorion kontrapunktinopettajaa André Gédalgea tai Charles Kœchlinia. Edling 1982, 248, 309. Sovittuaan ranskalaisen säveltäjän kanssa tapaamisesta tämän kotona Nystroem lähetti etukäteen erään partituurinsa tutustumista varten. Vierailupäivänä Ravel otti Nystroemin kotonaan vastaan kohteliaasti ja kiinnostuneena. Kun vierailija pyysi lähtiessä takaisin partituuriaan, Ravel ojensi hänelle eteisen hyllyltä paketin avaamattomana. Fil. dr. Anders Edlingin suullinen tiedonanto tämän kirjoittajalle Pariisissa 25.11. 1993.

490 Monia asiavirheitä sisältävässä Klamin haastattelussa Harriet Linnala kirjoittaa ennen säveltäjän ensimmäisen sinfonian kantaesitystä 1939: ”Täällä [Pariisissa] sai hän kuuluisan ja oivan opettajan, Maurice Ravelin. Klami käytti onnettaren suomaa tilaisuutta hyväkseen ja työskenteli tuloksellisesti suuren opettajansa johdolla.” Päiväämätön leh tileike ilman lehden nimeä Klamin leikekirjassa. Helena Tyrväisen arkisto. Ks. viite 433. 491 Nummi 1959.

Säveltäjä, joka muuten on lähinnä sydäntäni, on Stravinsky. Ja jalo Ravel, opettajani Pariisissa 1924.<sup>492</sup>

On myös säilynyt Klamin 60-vuotissyntymäpäivän aikoihin 1960 tehty radiohaastattelu, jossa akateemikkosäveltäjä vastailee kysymyksiin hänelle luonteenomaiseen tapaan hiljaisen mutisevasti ja paikoin valitettavan epäselvästi. Sen painavuutta dokumenttina korostaa tosiasia, että Ravelia ja Schmittiä koskeva lausunto kuullaan muokkaamattomana Klamin omasta suusta. Toimittaja Brita Heleniuksen kysymykset koskevat mm. Pariisin-opintoja.

BH: Oliko teillä tilaisuus tavata sen ajan johtavia ranskalaisia säveltäjiä?

UK: Oli kyllä. Oli kyllä. Minä... Ravelin kanssa minä olin monta kertaa syö-mässä [?]. Ja sitten Florent Schmitt – hän oli silloin Lyonin konservatorion johtaja, mutta hän antoi minulle opetusta myöskin siis siitä huolimatta.

BH: No minkälaisen vaikutuksen Ravel teki?

UK: No herrasmies.

BH: Soititteko te yhdessä, tai oliko se vain...

UK: Ei. Se on yleensä kun, tuota, se on se opiskelu nyt semmoista... kun kat-sotaan nuotteja, niin yleensä tahtovat kaikki sanoa, että teillä ei ole paljon mitään oppimista enää, että *travailler, travailler* vaan.<sup>493</sup>

Lausunnossa, jonka historiallisuus 60 vuotta täyttävän akateemikon on täyty-nyt ymmärtää, Klami selvästi suhteellistaa opintosuhdetta koskevan tiedon.

Olavi Kauko, Klamin kollega *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelijana, muisteli lehtikirjoituksessa 1988 puolestaan yksityiskohtaisuutta, joka leima-si Klamin kuvausta Ravelin opetustavasta:

Olisiko Uki [Uuno Klami] sitten sepittänyt omasta päästään tokaisut sellaiset kuin ”Se [Ravel] osasi. Se saattoi jopa ehdottaa, että panisin (tietyn vaikean) teeman kol-mannelle fagotille eikä ensimmäiselle. Kolmas on aina sen verran huono, että siitä tulee tähän sopiva sävy”?<sup>494</sup>

Olisi luonnollista, että Klami olisi säilyttänyt erityisen huolellisesti Rave-lin hänelle mahdollisesti lähettämiä kirjeitä, mutta sellaisia ei tunneta.<sup>495</sup> Kla-

---

492 ”Den tonsättare som annars står mitt hjärta närmast är Stravinskij. Och den noble Ravel, min lärare i Paris 1924.” *Hufvudstadsbladet* 1959 (9.5.).

493 Helenius 1960. Haastattelu lähetettiin Suomen yleisradiossa 17.9. 1960. Erkki Sal-menhaara on nauhan tekstiä purkaessaan tulkinnut Klamin Ravelia koskevan hyvin epä-selvän lausunnon toisin: ”Ravelin kanssa minä olin monta kertaa yhdessä.” Ks. Helenius 1993, 133.

494 Kauko 1988.

495 Klamin jälkeenjääneiden, tunnettujen papereiden joukossa ei ole muitakaan doku-menteja, jotka viittaisivat tuttavuuteen Ravelin kanssa (ks. Yksityisarkistot ja -koko-elmat, erityisesti Helena Tyrväisen arkisto). Tämä näkökohta on tärkeä, vaikkakin mm. Klamin sävellyskäsikirjoituksia hävisi säveltäjän Wienin-matkan aikana, ks. Lehtonen



min Pariisin-oleskelun aikoihin Ravel oli kansainvälinen kuuluisuus, jonka neuvoja moni nuori säveltäjä halusi. Hänen lukuisat jäljelle jääneet kirjeensä kertovat hänen yhteydenpidostaan sävellyksenopetusta toivoneiden, ei ainoastaan nuorten ammattitovereiden kanssa, joista monet olivat ulkomaalaisia. Hän hankki puhelimen Pariisin lähistöllä, Montfort-l'Amauryin kaupungissa sijainneeseen kotiinsa vasta vuonna 1926.<sup>496</sup> Ravelin kirjeenvaihdossa ei ole säilynyt kirjettä Klamilta tai muutakaan mainintaa hänestä.<sup>497</sup> Manuel Rosenthal (1904–2003), kapellimestari ja säveltäjä, joka tuli Pariisin konservatoriossa suorittamiensa opintojen jälkeen 1926 Ravelin yksityisoppilaaksi sekä myöhemmin läheiseksi yhteistyökumppaniksi ja ystäväksi, ei ollut kuullut Ravelin opettaneen Klamia eikä kysyttäessä muutenkaan tiennyt mitään Klamia Pariisin-oleskeluun liittyvää.<sup>498</sup>

Rosenthal mainitsee Ravel-muistelmissaan ranskalaisen säveltäjän oppilaina itsensä, Roland-Manuelin, Maurice Delagen ja Ralph Vaughan Williamsin.<sup>499</sup> Hän vahvistaa kuitenkin, että Ravel otti varsinaisten oppilaiden lisäksi aina mielellään vastaan nuoria säveltäjiä ja tutustui heidän partituureihinsa niitä lukien tai kuunnellen.<sup>500</sup> Roland-Manuel (1891–1966), säveltäjä, musiikkikirjailija ja Pariisin konservatorion estetiikan professori, taas piti Ravelin varsinaisina oppilaina (ransk. 'disciples') – ”kronologisessa järjestyksessä” – vain Maurice Delagea, itseään ja Rosenthalia. Lisäksi hänen mukaansa Ravelilta saivat ammatillista apua Ralph Vaughan Williams, Maurice Foure, Nikolai Obuhov, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Lennox Berkeley ”ja monet muut”.<sup>501</sup> Harvat siis saivat Ravelilta sen laatuista musiikillisen muodonnan ytimiin pureutuvaa opetusta, jota Rosenthal on kuvannut värikkäästi Ravel-muistelmissaan.

Rosenthal on kertonut myös ensimmäisestä esittäytymisestään Ravelille oppilaan ominaisuudessa. Tuleva opettaja kommentoi hänen ”Bagatellejaan”: ”No niin, oikein hyvä. Teillä on kaikki opittavana. Teidän täytyy työskennellä lujasti. Kaksi oppituntia viikossa, sillä teidän täytyy saada mahdollisimman

---

1986, 13.

496 Orenstein (compil. & ed.) 1990, xii.

497 Ravelin elämäkerran kirjoittanut ja kirjevalikoiman toimittanut yhdysvaltalainen musiikkitieteilijä Arbie Orenstein (kirjeessä tämän tutkimuksen tekijälle 22.5. 1993) on ystävällisesti vahvistanut asian. Ranskalaisessa sosiaalisessa kanssakäymisessä ja kohteliaisuuskäytännöissä painottui tuona aikana vielä kirjeenvaihdon merkitys. Orenstein (compil. & ed. 1990, 213) julkaisee esimerkiksi vuodelta 1921 kirjeen, jossa Ravel tiedustelee Florent Schmittiltä, olisiko tämä halukas opettamaan sävellystä Louis Timalille, sävellyksenopiskelijalle, joka oli pyytänyt Ravelia itseään katsomaan sävellyksiään. Mitään vastaavaa Klamia koskevaa dokumenttia ei tunneta.

498 Rosenthal 1933.

499 Marnat 1995, 68, 78.

500 Ibid., 37.

501 Roland-Manuel 1948, 172.

nopeasti haltuunne kontrapunkti ja fuuga, joista ette tiedä mitään. Itse en voi tavata teitä niin usein, en enempää kuin kerran kahdessa viikossa, mutta voin suositella teitä kahdelle korkeaa-arvoiselle opettajalle, joiden kesken valitsette.”<sup>502</sup> Ravelin suosittelemat opettajat olivat Nadia Boulanger ja Jean Huré, joista Rosenthal valitsi jälkimmäisen. Opettajana Ravel korosti ammatitaidon merkitystä ja totesi itsestään: ”Olen hyvä käsityöläinen.”<sup>503</sup> Hän joutui suunniltaan tarkastaessaan kerran Rosenthalin kaksiaänistä fuugaa, jonka pienet vapaudet Huré oli jo hyväksynyt. Ravel huomautti, että oppilas oli paikalla oppiakseen tekemään fuugan eikä tehdäkseen omaa musiikkiaan; oman musiikin aika tulisi myöhemmin. Annetun tehtävän sääntöjä oli kunnioitettava: ”Ei ole syytä sallia teille näitä mielikuvituksen tuotteita sillä tekosyillä, että ne ovat ’musikaalisia’.” Oppitunnin huipennukseksi opettaja repi fuugan palasiksi.<sup>504</sup> Arvostellessaan Rosenthalille Berliozin soinnunkäyttöä, jota piti kömpelönä, Ravel vastasi samalla argumentteihin, joiden nojalla ”Fantastisen sinfonian” säveltäjää on usein puolustettu: ”Ei ole oikeutta ’persoonallisuuden’ vedoten tyytyä tuloksiin, jotka ovat vailla johdonmukaisuutta. Jokaisella on oma tapansa olla johdonmukainen,<sup>505</sup> mutta Berliozin harmoniassa ei ole orgaanista johdonmukaisuutta. Hän tekee yhdellä tavalla, mutta olisi yhtä hyvin voinut tehdä jotakin muuta. Se on mitä tahansa, se ei ole pätevää.”<sup>506</sup> Rosenthalin kertomus antaa Ravelista opettajana paljon ankaramman kuvan kuin esimerkiksi Erkki Melartinin sävellysluokan oppilaat antoivat omasta opettajastaan.<sup>507</sup>

Edes Olavi Kaukon mainitsema, Klamin Ravelilta saamia neuvoja koskeva yksityiskohta ei tuo arvoitukseen ratkaisua: tunnetuissa Pariisin-aikaisissa sävellyksissään Klami ei käytä kolmea fagottia.<sup>508</sup> Joudutaan tyytymään toteamukseen, että tieto Klamin opinnoista Ravelin johdoilla on kulkeutunut Klamin itsensä kautta ensin suullisesti yksityishenkilöiden tietoon ja vasta sen jälkeen kirjallisiin lähteisiin. Tämän tutkimuksen yhteydessä sille ei ole löytynyt muuta vahvistusta kuin Klamin omat lausunnot.

Julkisuudessa Ravel-suhdetta vähemmän kiinnostusta on herättänyt kysymys Klamin opinnoista Florent Schmittin (1870–1958) johdolla, joihin on vii-

<sup>502</sup> Marnat, *Ibid.*, 141.

<sup>503</sup> Ranskaksi: ”Je suis un bon artisan.” *Ibid.*, 47. Ks. s. 57.

<sup>504</sup> *Ibid.*, 37–38.

<sup>505</sup> Ranskaksi ”sa logique à soi”.

<sup>506</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>507</sup> Ranta-Meyer 2008, 59–65.

<sup>508</sup> Pianokonserttoon *Yö Montmartrella* on sisällytetty vain yhden fagotin ja kontrafagotin osuudet. Myöskään ilmeisesti samoina vuosina joko Suomessa tai Pariisissa kirjoitetut *Barcarole* tai *Keinulaulu & Polka* eivät käytä kolmea fagottia: ensiksi mainitussa teoksessa niitä on yksi, jälkimmäisessä ei yhtään.

tattu edellä Rannan<sup>509</sup> ja Haapasen kirjoituksia tarkasteltaessa. Syynä lienee, ettei jälkimaailma ole vahvistanut Schmittin aikanaan hallitsemaa arvosijaa 1900-luvun kaikkein huomattavimpien ranskalaissäveltäjien joukossa. Hän oli omana aikanaan menestynyt ja laajalti tunnustettu säveltaiteilija. Schmittin taiteilijatyypissä on usein kiinnitetty huomiota sen romanttisuuteen ja ranskalaisessa musiikissa epätavalliseen voimaperäisyyteen. Hänen sävellysoppilaansa Pierre-Octave Ferroud (1900–1936) kirjoittaa:

Miksi tyytyä jäykkiin määrityksiin? On totuttu sanomaan, että ranskalainen taide on tosin kallisarvoista, mutta aina hieman kevyttä, hieman pinnallista. Ulkomaalaiset ovat olleet tässä käsityksessä. Tällä oli sitä paitsi vastine ranskalaisten maineessa kevytmielisinä suunpieksijöinä ja irstailijoina. Imartelevin meitä koskeva ajatus oli mielikuva hyvinkasvatetusta kansasta, joka arvostaa puhtaita muotoja säädellyissä puitteissa.

On totta, että musiikin alueella Berlioz oli hämmästyttänyt. Eikö muusikkojamme pidetty hieman epäkunnioittavasti pienmestareina? Ranskalaisilla itsellään oli aikanaan taivas tietää millaisia vaikeuksia hyväksyä se, että yksi heistä yritti kalastaa Beethovenin vesillä. Sitten tuuli kääntyi, ja joutavien Wagner-jäljittelmiä jälkeen vaikutti siltä, että meillä oli palattu hyvin sisäiseen taiteeseen, joka ilmensi hyvin taitavasti salaisia vaikutelmia ja vaikeaselkoisia hellyydenosoituksia – luottamukselliseen taiteeseen.

Ja sitten haluaa muuan muusikko perinteen vuosisataiset siteet karkeasti katkaisten todistaa, että voima on myös ranskalainen hyve, ja tuo todisteeksi joukon töitä, joiden mittasuhteet ovat suurisuuntaiset. Kun muut tanssivat seuraelämän nuoralla, hän jännittää oman nuoransa Niagaran putousten ylle, eikä hänen allaan mylvivä myrsky huolestuta häntä vähääkään, kaikkea muuta. Se toimii hänelle jalustana.<sup>510</sup>

509 Ranta 1932. Klamin ja Schmittin suhteesta ks. myös Tyrväinen 1997, 249–250.

510 "Pourquoi se satisfaire de définitions inflexibles ? L'on avait accoutumé de dire que l'art français était un art précieux, sans doute, mais toujours un peu léger, un peu superficiel. Cette idée berçait les étrangers. Elle trouvait d'ailleurs un pendant digne d'elle dans la réputation du [F]rançais frivole, beau parleur, et un tant soit peu libertin. L'image assurément la plus flatteuse que l'on se faisait de nous était celle d'un peuple bien élevé, goûtant les formes pures dans des cadres restraints.

Certes, en musique, le cas Berlioz avait étonné. Nos musiciens n'étaient-ils pas un peu irrévérencieusement considérés comme de petits maîtres ? Les Français eux-mêmes avaient eu Dieu sait quelle peine à accepter, à l'époque, que l'un de leurs tentât de marcher sur les brisées de Beethoven. Puis le vent tourna, et, après les vaines imitations de Wagner, l'on semblait revenue, chez nous, à un art très intérieur, traduisant très subtilement les secrètes impressions, les tendresses inaccessibles, à un art de confidence.

Et voici qu'un musicien, rompant brutalement avec des traditions séculaires, entend prouver que la force est aussi une vertu française, et apporte en témoignage une série d'ouvrages de proportions grandioses. Alors que d'autres dansent sur des filins de société, il tend sa corde raide sur des Niagaras, et l'orage qui gronde sous lui, loin de le troubler, lui sert de piédestal." Ferroud 1924, 1–2.

Florent Schmitt on tapana luokitella aikansa Ranskan musiikin ”riippumattomiin” säveltäjiin kuuluvaksi. Hänen monia erilaisia tyylejä edustavat sävellyksensä tekevät täsmällisen luokittelun vaikeaksi. Hän kuului nuoruudessaan paitsi venäläisten säveltäjien myös Wagnerin ja Franckin ihailijoihin ja vaikuttui vuonna 1899 syvästi Richard Straussin musiikista.<sup>511</sup> Schmitt on myös yksi niistä säveltäjistä, jotka on mainittu viitattaessa debussysmiin.<sup>512</sup> Myöhemmin hän oli jäsen pariisilaisessa apaššien ryhmässä, johon kuuluivat hänen lisäksi mm. Ravel ja Stravinsky.<sup>513</sup> Ranskalaisten säveltäjien joukossa Schmitt kuuluu toisaalta myös niihin, jotka ilmeisesti kuuntelivat tarkasti 1900-luvun alun ekspressionistista saksalais-itävaltalaisista musiikkia. Vuonna 1922 hän innostui *Pierrot lunaire*n Ranskan ensiesityksestä Théâtre des Champs-Élysées’ssä.<sup>514</sup> Kromaattiseen melodiankirjoitukseen perustuvan yhtymäkohdan Schönbergin kanssa myöntää myös Pierre-Octave Ferroud *La Revue musicale*ssa huhtikuussa 1924 julkaistussa Schmittiä koskevassa artikkelissaan. Ferroud katsoo siinä aiheelliseksi tähdentää, ettei Schmittin ”rodussa” ollut mitään epäselvää; oppilaan mukaan opettajan musiikilliset keinot olivat peräisin Ranskasta.<sup>515</sup> Silti Schmittillä olisi kaikki ”idän miehen ansiot”, lennokkuus, energia, sitkeys, käsitysten suuruus ja aikaansaava luonteenlaatu, muttei saksalaisia taiteilijoita suuntaavaa mieltymystä myytteihin ja väärään metafysiikkaan.<sup>516</sup> Ferroud’n argumentointi on yhdenmukainen sodanjälkeisen ilmapiirin vaatimusten kanssa. Schmittin myöhemmät natsisympatiat ja yhteistyö Vichyn hallituksen kanssa toisen maailmansodan aikana ovat laajalti tunnettuja.<sup>517</sup>

Florent Schmitt oli syntynyt Lorrainessa (Lothringenissa), alueella, joka oli aiemmin kuulunut Saksalle. Nancyssa harjoitettujen opintojen jälkeen

511 Pasler & Rife, Schmitt, Florent.

512 Tässä yhteydessä voidaan mainita esimerkiksi *La tragédie de Salomé*n kohtausta ’Enchantements sur la mer’ (Lumous merellä). Schmittin musiikin yksi keskeinen ulottuvuus on eksotismi.

513 Ks. esim. Orenstein 1990 (compil. & ed.), 3–4, Marnat 1986, 107–110, Roland-Manuel 1948, 39–40, Pasler 1991a ja Lorent 2012, 41–42. Apaššeihin palataan tämän tutkimuksen luvuissa 5.2. Opinnott Pariisissa: Ravel, Schmitt ja Rolland, 8. Klami ja venäläiset säveltäjät Pariisissa sekä 8.1. Venäläisen viisikon musiikki Pariisissa 1924–1925.

514 Lorent 2012, 134–135.

515 Käsitteen ’rotu’ (race) erilaisista merkityksistä ks. Crépon, Cassin & Moatti 2004, 921–922 ja luku 1.3. Subjektiiivinen ja objektiivinen musiikki-ilmaisu 1900-luvun alun kulttuurisessa maaperässä, s. 51.

516 Ferroud 1924, 3, 13.

517 Ks. esim. Murtomäki 2011, 13–14. Schmitt häiritä ”Heil Hitler” -huudoin Pariisin Pleyel-salissa järjestettyä l’Orchestre Symphonique de Paris’n konserttia laulajatar Madeleine Greyne esittäessä 26.11. 1933 otteita Kurt Weillin *Silberseestä*. Schmitt lisäsi: ”Meillä on Ranskassa riittämiin huonoja muusikkoja ilman että meille lähetetään kaikki Saksan juutalaiset.” (”Nous avons assez de mauvais musiciens en France sans qu’on nous envoie tous les Juifs d’Allemagne.”) Lorent 2012, 48.

hän opiskeli sävellystä Pariisin konservatoriossa Jules Massenet'n ja Gabriel Faurén johdolla. Viimeksi mainitun sävellysluokalla opiskeli myös Schmitten elämänikäiseksi ystäväksi tullut Ravel. Schmitt voitti tavoitellun Rooman-palkinnon vuonna 1900 Ravelin epäonnistuessa tässä kilpailussa ensimmäisen kerran. Vuonna 1936 hän päihitti ystävänsä Stravinskyn Ranskan taideakatemian (Institut de France) valitessa Paul Dukas'lle seuraajaa.<sup>518</sup> Schmitt kirjoitti suhteellisen nuorena tunnetuimmat sävellyksensä, pianokvinteton (1902–1908), *Psaume XLVII:n* (1904) ja ”mykän draaman” *La tragédie de Salomé* (1907), jonka aihe on tuttu Richard Straussin vuonna 1905 valmistuneesta oopperasta. Schmitt oli jo ennen Klamin Pariisiin tuloa saavuttanut aseman kansainvälisesti ja myös suomalaisittain tunnettuna säveltäjänä.<sup>519</sup>

Schmitt itse oli vielä vuonna 1914 siinä käsityksessä, ettei osannut opettaa,<sup>520</sup> mutta toimi vuodesta 1922 alkaen Lyonin konservatorion johtajana. Hän jätti viran jo keväällä 1924,<sup>521</sup> koko tuon ajan hänen vakituinen asuinpaikkansa oli Saint-Cloud Pariisin lähistöllä.<sup>522</sup> Vain ensimmäisenä Lyonin-vuonna hänellä oli konservatoriossa sävellysluokka. Yves Hucher'n, elämäkertansa kirjoittajan näkemyksen mukaan Schmitt lakkasi opettamasta sävellystä, koska ”häntä ei ollut luotu opettajaksi”.<sup>523</sup> Tällä Hucher viittasi myös eksentriseen huumoriin, loukkaaviin käytöstapoihin ja vaikeaan luonteeseen, joista Schmitt muistetaan.<sup>524</sup> Schmitten sävellyksenopetus ei kuitenkaan rajoittunut institutionaalsiin puitteisiin, eikä hänen tunnetuin oppilaansa Pierre-Octave Ferroud<sup>525</sup> ollut konservatorion oppilas saadessaan Lyonissa Schmiltä ohjausta.<sup>526</sup> Oppilas arvosti tässä opetuksessa varsinkin sointuopin tuntien päätöstä, ”valaisevaa ja tervehenkistä” analyysitehtävien läpikäyntiä, joiden hän otaksui olevan pariisilaisten opiskelijoiden kateuden aihe. Näin Schmitt välitti Ferroud'n käsityksen mukaan oman opettajansa Faurén elävöittävää perintöä. Ferroud korostaa Schmitten ajattelun olleen käytännönläheistä, epäteoreettista. Hänen musiikkinsa oli musiikkia, ja sitä puolustettiin musiikilli-

518 Schmitt oli Stravinskyn pitkäaikainen puolustaja; valinta aiheutti heidän väliensä huononemisen. Lorent 1993.

519 Helsingin kaupunginorkesteri oli esittänyt Schmitten *Rhapsodie viennoisen* Helsingissä konsertissaan 9.11. 1921 ja esitti 18.3. 1926 hänen teoksensa *Rêves* (Unelmia). Molemmat esitykset johti Robert Kajanus.

520 Lorent 2012, 44.

521 Pasler & Rife, Schmitt, Florent, Lorent 2012, 45.

522 Lorent, mts. 40.

523 Hucher 1994.

524 Schmitt oli tunnettu naistenmetsästäjänä ja joutui julkiseksi tulleen skandaalin takia jättämään paikkansa Lyonin konservatoriossa. Melkis-Bihler 1995, 48. Ks. myös Lorent 2012, 37–38 ja 45–49.

525 Nuorena kuolleesta Ferroud'sta tuli huomattu säveltäjä ja kirjan *Autour de Florent Schmitt* (Ferroud 1927) tekijä.

526 Melkis-Bihler, mt. 47.

sin argumentein – oli turhaa vedota kirjallisiin tai esteettisiin perusteisiin ja metafysiikkaan.<sup>527</sup>

Kuitenkin ainoa sävellysupintoja suoranaisesti koskeva maininta Klamin Pariisin-kirjeissä Andströmille sisältyy 6.12. 1924 päivättyyn selostukseen: ”Muuten, Florent Schmitt pakotti minut ostamaan erään 100 fr’in kirjan, joten vastoin aikaisempaa ilmoitusta olen jo ’auki’ t.k. 20 p.nä.”<sup>528</sup> ”Florent Schmittin Klami kyllä tuns”, Martti Paavola on todennut.<sup>529</sup> On täysin ajateltavissa, että Klami hankkiutui Pariisissa puheisiin tämän ranskalaisen säveltäjän kanssa siitä huolimatta että se ei ilmeisesti olisi ollut hänelle yhtä helppoa kuin Gösta Nystroemille silloisten läheisten ranskalais-ruotsalaisten kontaktien johdosta.<sup>530</sup> Tästäkään Klamin opintosuhteesta ei kuitenkaan ole löytynyt mitään todellista todistusaineistoa. Asiasta kysyttäessä Hucher enempää kuin Schmitt-tutkija Catherine Lorentkaan ei tiennyt, että Schmitt olisi antanut sävellyksen opetusta enää kaudella 1924–1925. Kumpikaan ei ole kohdannut tutkimuksissaan Klamin nimeä.<sup>531</sup> Schmittin jäämistöä hoitava Paul Schmitt, säveltäjän pojanpoika, ei hänkään asiasta kysyttäessä ilmoittanut tietävänsä Klamista mitään.<sup>532</sup> Pariisin Bibliothèque Nationalessä säilytettävässä Schmittin kirjoittamien kirjeiden kokoelmassa ei ole merkkiä Klamista,<sup>533</sup> eikä Klamin säilyneiden papereiden joukossa ole viittausta heidän väliseensä suhteeseen. Tästä opintosuhteesta, enempää kuin Klamin opintosuhteesta Ravelinkaan kanssa, ei siten ole muuta todistusaineistoa kuin varhaiset lehtitiedot ja Klamin omat lausunnot.

Klamin Pariisin-opintoihin liittyy vielä muuan arvoituksellinen maininta. Säveltäjä kirjoitti huhtikuussa 1925 Andströmille kuuntelevansa Sorbonnesa Romain Rollandin luentoja.<sup>534</sup> Rolland oli tosin ollut Sorbonnen yliopiston musiikin historian professori vuosina 1903–1912, mutta muuttanut vuonna 1913 Sveitsiin, josta palasi kotimaahansa vasta 1938. Jos Klami todella tuns Rollandin ajattelua, hän on voinut olla selvillä myös siitä viimeksi mainitun vakaumuksesta, ettei musiikin ollut tarpeen edistyä.<sup>535</sup>

527 Ferroud 1924, 24.

528 Kirje jatkuu: ”Jos satut olemaan rahoissasi, olisi erinomaisen noobeli teko jos voisit minulle lähettää hiukan vahvistusta, että pääsen vuoden loppuun ja taas eläkkeelle.” Klami Pariisissa 6.12. 1924 päivätyssä kirjeessä Alvar Andströmille.

529 Paavola 1983.

530 Ruotsalaissäveltäjä tutustui Schmittiin oleskellessaan Pariisissa 1920–1932. Edling 1982, 262.

531 Lorent 1993, Hucher 1994.

532 Schmitt 1994.

533 Bibliothèque Nationale de France, Département de Musique, säveltäjä Florent Schmittin kirjoittamat kirjeet.

534 Klami Andströmille Pariisissa 1.4. 1925 päivätyssä kirjeessä.

535 Ks. Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois* (1908) siteerattuna Paslerin 1991, 407 mukaan sekä tämän tutkimuksen luku 3.2, s. 117. Pariisilaisia käsityksiä musiikin edistyk-

Useista melko epäilyttävistä näkökohdista huolimatta pohdittavaksi jää se yleisempi, laaja kysymys, millaisen jäljen ranskan kieltä puutteellisesti taitavan nuoren suomalaisen säveltäjän oleskelu mahdollisesti jätti Pariisin musiikkielämää koskeviin lähteisiin. Klammin kielitaitoa koskevien tietojen perusteella hänen olisi ollut vaikea laatia Ravelille tai Schmittille sellaista ranskankielistä kirjettä, joka olisi voinut tyydyttää paikallisten kulttuuripiirien kohteliaisuuskäytäntöjen vaatimuksia. Helpompaa olisi ollut konserttien yhteydessä yksinkertaisesti kävellä – mahdollisesti Melartinin suositus kädessä ja oma partituuri kainalossa – ranskalaisten puheille ja pyytää tapaa- mista. On tosiasia, että tutkimuskirjallisuuteen valikoituu todennäköisemmin huomioita tunnetuista tai tunnettuja kansallisuuksia edustavista toimijoista kuin sellaisista, joiden merkitys on laajempien piirien kannalta vaikeasti hahmotettavissa ja perusteltavissa. Periaatteessa nuori Klami on hyvin voinut oleskella musiikin historian tunnistamien merkkihenkilöiden seurassa ilman, että kukaan olisi merkinnyt muistiin häntä koskevia huomioita.

### 5.3. Ravel ja Schmitt Pariisin musiikkiohjelmassa 1924–1925

Ravel ja Schmitt olivat Klamille Pariisin-aikana kiintopisteitä siitä huolimatta, ettei hänellä ollut heihin ainakaan läheistä henkilökohtaista kontaktia. Nyt tulee selvitettäväksi, millainen näiden ranskalaisten säveltäjien soiva läsnäolo kaupungin konsertti- ja oopperasaleissa oli ja millaiseen Pariisin musiikkielämän osa-alueeseen Klami saattoi heidän kauttaan samastua. Sikäli kuin *La semaine musicale* -lehdessä julkaistut musiikkitilaisuuksia koskevat ennakkotiedot ovat luotettavia, Ravelin musiikkia esitettiin Pariisissa ajanjaksona 1.5. 1924 – 30.6. 1925 yhteensä 233 tilaisuudessa. Tarkastelujakso on tarkoituksellisesti Klammin oletettua oleskeluaikaa pitempi. Tarkoilla luvuilla ei ole tässä merkitystä, eihän myöskään Klammin osallistumisesta järjestettyihin tilaisuuksiin ole selvyttä yhtä yksittäistä poikkeusta lukuun ottamatta.<sup>536</sup>

---

sestä. Jää vastaisen tutkimuksen asiaksi selvittää, pitikö Rolland mahdollisesti vierailuluennon entisessä yliopistossaan.

536 *La semaine musicale*, toukokuu 1924 – kesäkuu 1925. Joitain yksittäisiä esityksiä lukuun ottamatta lukua ei ole tarkistettu muiden lähteiden nojalla. Tämä tarkastelujakso, jota seuraavassa systemaattisesti noudatetaan, ei vastaa tarkkaan Klammin oleskelun kestoa, eikä tämä olisi käytännössä mahdollistakaan, kun Klammin oleskelun lopusta eikä varsinkaan alusta ole tarkkaa tietoa. Tutkimuksen lähtökohtana ei ole oletus, että Klami on kuullut kaikki tässä mainittavat sävellykset. Sen sijaan tarkoituksena on antaa yleiskuva Pariisin musiikkiohjelmistojen tietyistä osasta Klammin oleskelujen ajankohtana ja luoda näin lähtökohta Klammin kokemusten kontekstualisoinnille. Tässä tarkastelujaksoon on haluttu sisällyttää kaksi Pariisin sinfoniaorkestereiden huhtikuuhun ulottuneen konserttikauden ulkopuolelle jäävää ajanjaksoa (touko–kesäkuu), joiden kuluessa Pariisissa järjestettiin runsaasti vierailevien muusikkojen ja ryhmien esiintymisiä. Näin metropolin musiikkielämän kansainvälisen laadun toivotaan tulevan riittävän selvästi

Edellä mainittu luku itsessään kuitenkin kertoo Ravelin hyvin voimakkaasta taiteellisesta läsnäolosta ja näkyvästä asemasta Klamin elinympäristössä.

Useimmin, peräti 25 tilaisuudessa, soitettiin Ravelin sotavuosina 1914–1917 pianolle kirjoittamaa, suurta ranskalaista klaveerisäveltäjää, François Couperiniä kunnioittavaa *Tombeau de Couperiniä*. Alkuperäisversiota tai sen osia esittivät monet pianotaiteilijat, joista nimekkäimpiin kuuluvat Robert Casadesus (Forlane ja Toccata 11.6. 1924), Jacques Février (koko sarja 12.5. 1925) ja Clara Haskil (Toccata 18.5. 1925). Pierre Gaubertin johtaman Konservatorion orkesteriyhdistyksen (La Société des Concerts du Conservatoire, 6., 7. ja 23.12. 1924,<sup>537</sup> 26.2. 1925) ja Rhené-Batonin johtaman Padeloup-orkesterin (17. ja 18.1. 1925) konserteissa soitettiin teoksen vuonna 1919 valmistunut orkesteriversio. Tämän teoksen kautta säveltäjän julkiseen kuvaan liittyi vahva ranskalais-klassistinen juonne; teoksen suosio voi kertoa ranskalaisten esittäjien halusta ilmentää ohjelmavalinnallaan kansallista sitoutumista sodanjälkeisessä tilanteessa. Ravelin jatkuvasti nauttimaa julkista huomiota osoittaa, että Klamin 15.10. 1924 Ranskan-ensiesityksenä kuulema *Tzigane* oli saanut Pariisissa 19.6. 1925 mennessä osakseen jo 14 esitystä. Kahta esitystä lukuun ottamatta ne koskivat alkuperäistä viulu–piano-versiota, jota soittivat konserteissa mm. Samuel Dushkin Beveridge Websterin kanssa (15.10. 1924), Robert Soëns (23.1. 1925), Paul Kochansky (19.6. 1925) ja Jelly d’Aranyi, jolle teos on omistettu (29.11. ja 23.12. 1924). Viimeksi mainittu vastasi 30.11. 1924 myös orkesteriversion kantaesityksestä Gabriel Piernén johtaman Colonne-orkesterin solistina. Samuel Dushkin esitti orkesterisäestyksellisen version saman orkesterin ja kapellimestarin kanssa 6.5. 1925. Tämän virtuoosinumeron voitokulun rinnalla kiinnittää huomiota, ettei Ravelin teoksen menestymiseen riittänyt pelkkä uutuus, sillä vuonna 1922 valmistunut, sisäänpäin kääntynyt Sonaatti viululle ja sellolle sai osakseen vain viisi esityskertaa.

Esitysluvut selventävät omalla epäsuoralla tavallaan, millaisten vastavoi-  
mien kanssa nuoret ranskalaiset säveltäjät olivat tekemissä tavoitellessaan näkyvyyttä samalla musiikkinäyttämöllä. Ravelin ”Venäläiselle baletille” 1919–1920 säveltämä, mutta Diaghilevin hylkäämä ja monien uuden musiikin esitaistelijoiden vanhentuneessa mielessä romanttisena pitämä koreografinen runo (*poème chorégraphique*) orkesterille *La Valse*<sup>538</sup> sai tarkasteltuna ajan-

---

esiin. Kaikkien ohjelmätiedoissa esiintyvien yksittäisten säveltäjien teosnimikkeiden ja esityspäivämäärien mainitseminen ei ole tässä mahdollista.

<sup>537</sup> Tietoa tämän 23.12. järjestetyn konsertin kapellimestarista ei ole tutkimuksen käytössä.

<sup>538</sup> Ks. Messing 1988, 76. Ravel kirjoitti vuonna 1928 omaelämäkerrallisessa luonnoksessaan: ”Olen ajatellut tämän teoksen eräänlaisena wieniläisvalssin apoteoosina, johon sekoittuu mielessäni fantastisen ja kohtalokkaan pyörimisen vaikutelma. Sijoitan tämän valssin keisarillisen palatsin kehyksiin, aikaan vuoden 1855 tienoilla.” Ks. Orenstein (compil. & ed.) 1990, 32 ja Marnat 1986, 472. Partituuriinsa Ravel merkitsi: ”Pyörteisten,



jaksona Pariisissa osakseen kaikkiaan 14 esitystä. Sitä pitivät ohjelmissaan kaupungin suuret orkesteriyhdistykset: Lamoureux-orkesteri (Paul Parayn johdolla 14.5. ja 23.11. 1924 sekä 8.3. ja 19.4. 1925), Colonne-orkesteri (säveltäjän johdolla 21. ja 27.12. 1924 ja Wienin valtionoopperan kapellimestarin Bernhard Tittelin johdolla 28.2. 1925), Pasdeloup-orkesteri (Vladimir Golschmannin johdolla 29. ja 30.11. 1924) ja Konservatorion orkesteriyhdistyksen orkesteri (Philippe Gaubertin johdolla 26.10. 1924 ja suomalaisen Georg Schnéevoigtin johdolla 15.12. 1924). Näiden orkestereiden konserttikauden ulkopuolella teos sisältyi lisäksi Willem Mengelbergin johtaman Amsterdamin Concertgebouw-orkesterin konserttiin (21.5. 1924), Golschmannin oman orkesterin konserttiin (1.6. 1924) sekä Serge Koussevitskyn konserttisarjaan (30.5. 1925). Kuitenkin myös Ravelin paljon varhaisemmat teokset olivat yhä elävä osa konserttitarjontaa.

Yhteensä 24 esityksen perusteella orientalistinen laulusarja *Shéhérazade* (1903) Tristan Klinsorin dekadentteihin runoihin oli kokonaisuutena tai yksittäisten osien muodossa yksi esittäjien ja yleisön suosikkiteos. Tammikuussa 1925 sen johti Pasdeloup-orkesterin konsertissa Rhené-Baton (10. ja 11.1. 1925), maaliskuussa Konservatorion orkesteriyhdistyksen konsertissa Gaubert (14. ja 15.3. 1925), ja helmikuussa se kuultiin La Société de la Schola Cantorumin konsertissa (6.2. 1925). Useimmin *Shéhérazadea* kuitenkin kuultiin pianosäestyksellisenä. Ravelin suosittuja, eksoottis-kansanmusiikillisesti innoittuneita laulusävellyksiä olivat lisäksi 13 tilaisuudessa esitetty *Deux Mélodies hébraïques* (1914)<sup>539</sup> ja yhdeksässä tilaisuudessa kokonaan tai osina kuultu *Cinq mélodies populaires grècques* (1904–1906). Samaan kategoriaan laajasti ottaen voidaan sijoittaa myös säveltäjän espanjalaisittain innoittuneet teokset vuosilta 1904–1908, muttei varsinaisesti hyvin suosittua, Espanjan vanhasta hovikulttuurista innoittunutta ja nostalgista sävellystä *Pavane pour une infante défunte* (1899).<sup>540</sup> Ravelin ”espanjalaisten” sävellysten esityksiä käsitellään lähemmin luvussa 4.2. ”Espanjalainen musiikki” Pariisissa 1924–1925.

---

synkkien pilvien lomasta erottuu valssia tanssivia pareja. Pilvet haihtuvat vähä vähältä: silloin havaitaan [A] valtaisa sali, jonka kansoittaa pyörähtelevä väkijoukko. Näyttämö valaistuu vähitellen. Kattokruunujen valo räjähtää loistamaan ff:ssa [B]. Keisarillinen palatsi, noin 1855.” (”Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue [A] une immense sale peuplée d’une foule tournoyante. La scène s’éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au ff [B]. Une Cour imperial, vers 1855.”) Ravel, *La Valse*, [vi].

<sup>539</sup> Esitystietojen perusteella on joskus vaikeaa päätellä, milloin on kysymys kaksi laulua sisältävästä sävellyksestä *Deux Mélodies hébraïques*, milloin laulusta ’Chanson hébraïque’, joka sisältyy sävellykseen *Chants populaires* (1910). Useiden eri laulukonserttien ohjelmätiedoissa on maininta *Trois mélodies hébraïques*, mikä viitanee näiden kaikkien esittämiseen yhtenä kokonaisuutena.

<sup>540</sup> *Pavane pour une infante défunte* sai tarkasteltuna ajanjaksona 21 esitystä.

*Pavanen* tavoin *la belle époque*n maailmaan sijoittuvat monet muutkin Pariisissa tarkasteltuna ajanjaksona suositut Ravelin pianoteokset. Virtuosis-koloristinen *Jeux d'eau* (Veden leikkiä, 1901), sai osakseen 16 tulkintaa (esim. Robert Casadesus 11.6. 1924 ja Vlado Perlemuter 14.5. 1925), ja melkein yhtä suosittu oli 15 konsertissa osina tai kokonaan kuultu *Miroirs* (1904–1905). Kokonaan sen soitti Robert Casadesus ensin 11.6. ja uudelleen 21.6. 1924. Suosituin yksittäinen osa oli kahdeksassa pianokonsertissa esitetty espanjalaisaiheinen 'Alborada del gracioso',<sup>541</sup> joka kuultiin kerran säveltäjän omana orkesterisovituksena (17.1. 1925)<sup>542</sup>. Myös Klamin Ravelin tuotannon parhaimpiin lukema ja ranskalaisen säveltäjän ”pianoteoksien ykkösenä” pitämä<sup>543</sup> *Gaspard de la nuit* (1908) menestyi 12 esityksellään. Se sisältyi kokonaisuutena Gil-Marchexin konserttiin 6.6. 1924 sekä Robert Casadesus'n ohjelmaan 11. ja 21.6. ennen kuin Klami kuuli kyseisen ”pianistien kermaan” luokitteleman-  
sa taiteilijan esityksen 15.10. 1924. Alexandre Borowsky soitti teoksen 26.2. 1925. Yksittäisistä osista soitetuina oli kuusi esitystä saanut satu- ja vesiaiheinen 'Ondine'.<sup>544</sup> Pianolle nelikäsitseä vuosina 1908–1910 kirjoitettua, sadun maailmaan myös sijoittuvaa viehättävää *Ma mère l'oye* -sarjaa (Hanhienmoni) kuultiin säveltäjän vuonna 1911 balettimusiikiksi orkestroimana ja täydentämänä versiona kahdeksassa konsertissa: Gabriel Piernén johtamana Colonne-orkesterilla (13.12. 1924 sekä 7.3., 8.3. ja 21.6. 1925), Paul Parayn johtamana Lamoureux-orkesterilla (11.1. 1925) ja Francis Touchen johtamana populaarilla Concerts Touchella (4.1., 28.1. ja 22.3. 1925). Otteita Diaghilevin *Les Ballets russesin* vuonna 1912 kantaesittämästä yksinäytöksisestä baletista *Daphnis et Chloé* (1909–1912) sisältyi viiteen konserttiin, yhtäältä Philippe Gaubertin johtamalla La Société des Concerts du Conservatoirella (4.5. 1924 sekä 28.2. ja 1.3. 1925), toisaalta Robert Siohanin johtamalla orkesterilla (12. ja 18.6. 1925).<sup>545</sup>

Edellä mainitun viulun ja sellon sonaatin ohella Pariisin musiikkitarjontaan sisältyi tarkasteltavana ajanjaksona muitakin ns. klassisen soitinmusiikin perinteisiä lajeja edustavia Ravelin sävellyksiä. Suosituin tästä sävellysten ryhmästä oli 14 tilaisuudessa kuultu jousikvartetto vuosilta 1902–1903; yhdestä sen esityksestä vastasi Quatuor Calvet (13.5. 1925), kolmesta muusta Concerts Touche (5.2., 13.3. ja 24.5. 1925). Vuonna 1914 valmistunut Trio viu-

541 'Oiseaux tristes' kuultiin kolmesti, Ricardo Viñesin esittämänä 10.2. 1925. 'La Vallée des cloches' esitettiin vain 16.2. 1925, jolloin se oli suomalaisen baritonilaulaja Helge Lindbergin kanssa konsertoineen Harry Ebertin soolonumero.

542 Esittäjänä oli E.-C. Grassin johtama Concerts Grassi.

543 Klami 1925.

544 Osa 'Le Gibet' sai erillisenä vain yhden esityksen, 'Scarbo' ei ainuttakaan.

545 Ilmeisesti kyse oli kaikissa tapauksissa balettimusiikin perusteella kootusta Sarjasta nro 2. *La semaine musicale* täsmentää tämän 4.5. 1924, 12.6. ja 18.6. 1925 pidettyjen esitysten osalta.

lulle, sellolle ja pianolle sisältyi 12 konsertin ohjelmaan (24.6. 1924 Cortot, Thibaud ja Casals, 2.2. 1925 Yvonne Lefébure, Carmen Forté ja L. Fournier). Pianolle 1903–1905 kirjoitettu *Sonatine* oli sekin suosittu ja soitettiin kymmenessä tilaisuudessa (11.6. 1924 Robert Casadesus, 14.5. 1925 Vlado Perlemuter). Huomiota kiinnittää, että radikaalia soinnullista keksintää sisältävä pianoteos *Valses nobles et sentimentales* (1911), johon Klami kirjeessä Andströmille kömpelösti viittaa,<sup>546</sup> soitettiin tarkasteltuna ajanjaksona vain kolme kertaa. Sen esitti 18.6. 1924 Arthur Rubinstein, syksyllä 24.10. André Laumonnier sekä vuonna 1912 valmistuneena orkesteriversiona<sup>547</sup> 8.6. 1925 Walther Straramin johtama La Société Internationale de Musique Contemporaine (Kansainvälisen nykymusiikkiseuran) Ranskan-osaston kokoama orkesteri.<sup>548</sup> Ravelin venäläisen musiikin harrastuksesta kertova Musorgski-sovitus *Tableaux d'une exposition* (Näyttelykuvia), josta Klami kirjoitti nuorena kriitikkona innostuneesti,<sup>549</sup> esitettiin vain yhden kerran. Se sisältyi 8.5. 1924 Musorgskin maanmiehen, myöhemmin merkittävänä Sibelius-kapellimestarina tunnetun Serge Koussevitzkyn konserttisarjaan.

Florent Schmitt ei saman ajanjakson aikana 71 tilaisuudessa esitettynä saattanut kilpailla menestyksestä Ravelin kanssa. Eräät hänen teostensa esityksistä kuitenkin olivat puitteiltaan erityisen arvokkaita. Nelikäsisesti soitettavaan pianosarjaan *Une semaine du petit elfe Ferme-l'Œil* (1912) perustuva, vuonna 1923 valmistunut satubaletti *Le petit elfe Ferme-l'Œil* H.C. Andersenin sadun *Ole Lukøje* (Nukkumatti) aiheeseen<sup>550</sup> oli Opéra-Comiquen ohjelmistossa ja sai marras–toukokuussa 1924–1925 kymmenen esitystä (13.11., 20.11., 25.11. ja 6.12. 1924 sekä 24.2., 7.3., 17.3., 25.3., 13.4. ja 8.5. 1925). Klamilla oli näin periaatteessa monta tilaisuutta tutustua siihen. Kahdeksan kertaa esitettiin Schmittin pääteoksiin kuuluva, raamatulliseen aiheeseen perustuva, dekadentin orientalistinen *La Tragédie de Salomé*, vuodelta 1907 periytyvältä alkuperäiseltä lajimääritykseltään ”mykkä draama”. Käytössä oli nyt ilmeisesti säveltäjän siitä vuonna 1910 muokkaama sinfoninen runo. Esittäjinä oli neljä eri orkesteria, mikä kertoo omalla tavallaan teoksen kiistattomasta menes-

<sup>546</sup> Klami Andströmille Pariisissa 30.10. 1924 päivätyssä kirjeessä.

<sup>547</sup> *Valses nobles et sentimentalesin* orkestraation pohjalla syntyneen baletin *Adelaïde, ou Le langage des fleurs* toteutti näyttämöllä *Ballets Trouhanova*. Pariisissa 30.5. 1925 järjestetyn konsertin ohjelmassa oli *La semaine musicale*n tiedon perusteella Ravelin *Valses sentimentales* pianosäestyksellä tanssittuna. Kyseessä lienevät valikoidut *Valses nobles et sentimentalesin* numerot.

<sup>548</sup> Ravel oli Albert Rousselin kanssa SIMC:n Ranskan osaston varapuheenjohtaja. Puheenjohtaja oli Paul Dukas.

<sup>549</sup> Klami 1931a.

<sup>550</sup> Baletti *Le petit elfe Ferme-l'Œil* sai kantaesityksensä 9.2. 1924, ks. Ferroud 1927, 97–100.

tyksestä. Jossain määrin todennäköisesti Klami tutustui teokseen Rhené-Batonin johtamana Concerts-Pasdeloup'n konsertissa 31.1. tai 1.2. 1925 tai mahdollisesti Concerts-Lamoureux'n toteuttamana ja Paul Parayn johtamana esityksenä 1.3. Epävarmaa on, oliko nuori suomalainen säveltäjä Pariisissa jo Philippe Gaubertin johtaessa *La Tragédie de Salomé* La Société des Concerts du Conservatoire'n konsertissa 4.5. 1924 tai E.C. Grassin tulkitessa teoksen oman orkesterinsa kanssa Gaité Lyrique'ssä saman kuukauden viimeisenä päivänä. Ilmeisesti Klami ei kyennyt terveydellisistä syistä olemaan paikalla 10. ja 11.1. 1925, kun teos oli Philippe Gaubertin johtaman La Société des Concerts du Conservatoire'n ohjelmassa.<sup>551</sup> Saman orkesterin tuodessa Piernén johdolla *La Tragédie de Salomé* kuultavaksi 27.6. 1925 Klami oli ilmeisesti jo Suomessa.

Schmittin suuriin orkesteriteoksiin kuuluu äsken mainittua teosta uudempi *Antoine et Cléopâtre* -musiikki Shakespearen draamaan (1919–1920). Tästä musiikista, joka kuvaa orientin *La Tragédie de Salomé*n tavoin hekumallisena ja raakalaismaisena,<sup>552</sup> Concerts-Colonne esitti Piernén johtamana 22.2. kohtauksen 'Orgies et Danses' (Orgiat ja Tansseja).<sup>553</sup> Samat esittäjät

551 Klamin terveysongelmaan palataan luvussa 6.3. Sairaus ja viimeiset Pariisin-kuukaudet. Tammikuun 10:ntenä pidettiin La Société des Concerts du Conservatoire'n seuraavan päivän konsertin julkinen pääharjoitus. *Le Semaine musicale* (1925 N<sup>o</sup>. 1. [9.1.], 258.) kertoo *La Tragédie de Salomé*sta: ”Raju, aiheiltaan rikas musiikkiosuus, joka on vuoroin synkkä ja loistelias, seuraa draaman etenemistä. Ankarien ja tuskallisen hekumallisten soitinten leimaamalle alkusoitolle toteuttaa vastakohtan Helmien tanssi hyvin eloisan scherzo-rytminsä keinoin. Sitten syvyydestä nousee hitaasti ja salaperäisesti ääni, joka kertoo aluksi alkusoiton teeman ja ilmentää sitten päällekkäisten teemojen avulla Herodeksen himoa ja Salomen raukeutta. Riettaan Salamoiden tanssin jälkeen Salome aloittaa kohtalokkaan taakkansa raskauttamana vilkkaan liikehännän. Kun kauhu sitten nousee hänen sielustaan, on Salomen teeman tuskainen muistuma uskottu oboelle ja sellolle. Pyhimyksen marttyyrikohtalosta kertoo selkeä ja puhdas laulu taivaallisten äänten kannattelemana. Lopuksi Kauhun tanssin raivokas esiin murtautuminen toimii kauhun ja tunnonvaivojen väkevänä kuvauksena.” (”La partie violente, riche d'idées, tantôt sombre, tantôt éclatante, suit la progression du drame. Après un *Prélude* aux sonorités graves, d'une douloureuse volupté, la danse des Perles fait contraste par son rythme très vif de *scherzo*. Puis une voix monte de l'abîme, lentement, mystérieusement, reprenant d'abord le thème du *Prélude*, traduisant ensuite par thèmes superposés le désir d'Hérode et l'alanguissement de Salomé. Après la danse lascive des Eclairs, Salomé, chargée de son funèbre faix, esquisse un pas animé, puis, quand l'épouvante s'empare de son âme, un rappel douloureux du thème de Salomé est confié au hautbois et au violoncelle. Un chant, net et pur, soutenu par des voix célestes, traduit le martyre du Saint. Enfin, le déchaînement furieux de la Danse de l'Effroi symbolise avec intensité l'épouvante et le remords.”) Sama esittelyteksti julkaistiin 31.5. 1924 järjestetyn konsertin yhteydessä *La semaine musicale*n vuoden 1924 numerossa 21 (30.5.), 725.

552 Ferroud 1924, 22.

553 *La semaine musicale* (1925 No. 7 [20.2.], 396) kertoo tästä musiikkinumerosta: ”Partituurista, joka syntyi Opérassa kesäkuussa 1920 rva Ida Rubinsteinin avustuksella esitetyn, hra André Giden tekemän Shakespearen draaman käännöksen säestykseksi, on

toivat *Antoine et Cléopâtre* -musiikin esiin vielä kahdesti 28.2., ensin aamulla julkisessa pääharjoituksessa ja myöhemmin iltapäiväiväkonsertissa. Schmittin orkesterisarja esitettiin Kansainvälisen nykymusiikkiseuran Ranskan-osaston järjestämässä konsertissa Walther Straramin johdolla vielä 4.6. 1925, mutta silloin Klami tuskin oli enää Pariisissa. Hän ei siis ilmeisesti myöskään kuullut saman kesäkuun 12:ntena ja 18:ntena päivänä järjestettyjä konsertteja, joissa Schmittin merkittävimpiin kuuluva teos, korkeajännitteisen ekspressiivinen *Psaume XLVII* sopraanolle, kuorolle, uruille ja orkesterille vuodelta 1904, esitettiin Pariisissa ensi kerran sitten vuoden 1912.<sup>554</sup> Lehtitiedon mukaan esiintyjiä oli produktion palveluksessa nyt suorastaan 250.<sup>555</sup> Art Choral -kuoroa ja orkesteria johti Robert Siohan.

*Tristesse au jardin* lauluäänelle ja orkesterille vuosilta 1897–1908 sai neljä esitystä (4. ja 5.11. 1924, 23.1. ja 10.5. 1925). Kokoelmasta *Quatre lieds* (1901/1907) esitettiin yksittäisiä lauluja, joista suosituin oli niin ikään neljä esitystä saanut *Ils ont tué trois petites filles* Maurice Maeterlinckin runoon. Saman verran esityksiä sai myös vuosina 1920–1924 syntyneen kokoelman *Kerob-shal* suosituin laulu, 'Star'. *Musique sur l'eau* (1898) lauluäänelle ja orkesterille sai yhden esityksen.<sup>556</sup> Schmittin soitinsävellyksistä pianokvintetto

---

johdettu kaksi sarjaa. Jälkimmäinen koostuu kolmesta osasta, joista toinen, Orgioita ja Tansseja, muodostaa hyvin kuvailevan, värikylläisen ja rytmeiltään rikkaan kuvaelman. Lopussa Antonius ja hänen toverinsa nukahtavat kehtolauluaiheen soidessa." ("De la partition destinée à accompagner la traduction de M. André Gide du drame de Shakespeare qui fut représenté à l'Opéra en juin 1920 avec Mme Ida Rubinstein, il a été tiré deux suites. La seconde comporte trois épisodes, dont la deuxième, Orgies et Danses, constitue un tableau largement descriptif, haut en couleurs, riche en rythmes. A la fin, Antoine et ses compagnons s'endorment sur un motif de berceuse.")

554 *La semaine musicale* (1925 N° 21 [29.5.], 707) ilmoitti: "Tämä hra Florent Schmittin hyvin tärkeä teos esitetään vihdoinkin Pariisissa ensi kesäkuun 12:ntena ja 18:ntena sen jälkeen kun se on saanut useissa ulkomaisissa kaupungeissa osakseen suurenmoisen hyväksynnän. Tästä korkeasta musiikkitapahtumasta saamme kiittää yksityistä aloitetta. Sen takana on hra Robert Siohan, jota pariisilaisen sosieteettimme suurimmista nimistä koostuva Komitea on auttanut; julkaisemme luettelon heistä toisaalla. Toivokaamme, että aina kauniisiin teoksiin mieltynyt yleisömme vastaa sen kutsuun." ("Cette œuvre très importante de M. Florent Schmitt sera enfin donnée à Paris les 12 et 18 juin prochain, après avoir recueilli d'un grand nombre de villes de l'étranger une consecration magistrale. C'est à une initiative privée, celle de M. Robert Siohan, aide d'un Comité composé des plus grands noms de notre société parisienne dont nous publions la liste d'autre part, que nous devons cette haute manifestation musicale. Espérons que notre public, toujours épris des belles œuvres, répondra à son appel.") Ks. myös Ferroud 1924, 20.

555 *La semaine musicale* 1925 N° 22 (5.6.), 725.

556 Pasdeloup-orkesterin konserttiohjelmaa 14.3. 1925 koskien ilmoitettu 'L'Adieu en barque' lauluäänelle ja orkesterille on todennäköisesti osa teoksesta *Les barques* (1897). Maison Gaveaussa esitettiin 31.3. 1925 'Invocation pour la fête d'Aristote ou de la philosophie ancienne, en l'honneur d'Auguste Comte' teoksesta *Trois chants en l'honneur d'Auguste Comte* (1921) mezzosopraanolle, baritonille, orkesterille, kuorolle ja 10 jouselle. Kaikkia ohjelmätiedoissa ilmoitettuja Schmittin sävellyksiä ei ole ollut mahdollista tun-

(1901–1908), joka luetaan niin ikään säveltäjänsä merkittävimpiin teoksiin, oli vakiinnuttamassa asemaansa tarkasteltavana ajanjaksona neljän esityksen avulla (14.6. 1924, 4.2., 6.2. ja 24.4. 1925). Suosituin kappale kokoelmasta *Cinq pièces* viululle tai sellolle pianon säestyksellä (1898–1913) oli neljä esitystä saanut 'Chanson à bercer'. *Mirages* (1920–1921) on yksi niistä monista Schmittin sävellyksistä, joista on olemassa sekä piano- että orkesteriversio. Koussevitzky esitti orkesteriversiosta ensi osan 15.5. kevään 1924 konserttisarjassaan sekä teoksen kokonaisuudessaan 29.5.; tarkasteltavana ajanjaksona sävellys esitettiin kertaalleen myös pianoversiona. 'Rapsodie française' ja 'Rapsodie viennoise', kaksi osaa pianolle nelikäteisesti kirjoitetusta sävellyksestä *Trois rapsodies* (1903–1904), saivat esityksen alkuperäisversiona. Lisäksi *Rapsodie viennoise* soi orkesteriversiona Piero Coppolan johtamassa Concerts-Pasdeloup'n tilaisuudessa 14.3. 1925. *Les Soirs: dix préludes* (1890–1896) esitettiin kokonaisuudessaan orkesteriversiona 16. ja 18.6. 1925. Sävellyksen yksittäisistä osista 'Après l'été' ja 'Un soir' saivat molemmat kaksi erillistä esitystä.<sup>557</sup> Kaksi esitystä saivat myös *Sonate libre* viululle ja pianolle (1918–1919) ja *Légende* soolosoittimelle ja orkesterille (1918).<sup>558</sup> Kaksiosaisesta pianosävellyksestä *Nuits romaines* (1901) molemmat osat saivat yhden erillisen esityksen. *Chant élégiaque* sellolle ja pianolle (1899–1903) esitettiin kerran.

Konserttien ulkopuolella Klami saattoi tutustua teoksiin partituureja lukemalla, jolloin tarkempien ja yksityiskohtaisempien kirjoitustapaa koskevien havaintojen tekeminen oli mahdollista. On vielä tarpeen pohtia, millaisin sittein säveltäjän luovuus kiinnittyi ympäristöönsä.

#### 5.4. Klamin Ravel- ja Schmitt-ihailua koskevia huomioita

Syksyllä 1925 ilmestyneessä kirjoituksessaan ”Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten” Klami mainitsee, että hänen selostamansa tilaisuuden järjesti La Société Musicale Indépendante. Mainintaan liittyvä huomautus, että seuran jäsenluettelo sisälsi ”melkein kaikki kontinentin säveltäjäkuuluisuudet: Florent Schmitt, Maurice Ravel, Roger-Ducasse, Manuel de Falla, Igor Strawinsky y.m.”, tekee kirjoituksesta Klamin taiteellista orientoitumista ja ehkä myös hänen identiteetinmuodostustaan koskevana dokumenttina merkittävän. Hänen kiinnostuksensa maailmankansalaisuuteen SMI:n piirissä ei ilmene vain

nistaa teosotsikoiden perusteella.

<sup>557</sup> Ohjelmatietojen perusteella on joskus vaikea saada selville, millainen esittäjäistö oli kysymyksessä.

<sup>558</sup> Schmittin teosluettelon mukaan tästä sävellyksestä on olemassa versio sekä alttoviululle, viululle että saksofonille orkesterin säestyksellä. Sen esitti 7.3. 1925 viulutaiteilija Firmin Touche Piernén johtaman Concerts-Colonnen konsertissa. Kuitenkin 10.5. 1925 se kuultiin sellotaiteilija Neuberthin tulkintana säveltäjän toimiessa pianosäestäjänä.

kirjoituksen sisältämästä kansainvälisestä säveltäjäluettelosta. Se tulee ilmi myös siitä musiikillista objektia, teosta koskevasta huomautuksesta, että nyt Ranskan-ensiesityksensä saanut Ravelin *Tzigane* ”on ainakin yhtä mustalainen kuin hänen La Valsensa on wieniläinen”.<sup>559</sup>

Se, että Ravel ja Schmitt valikoituvat tässä yhteydessä edustamaan eurooppalaisen maineen arvokkainta ranskalaista aluetta, on Klamin ajattelun kannalta valaisevaa riippumatta siitä, miten henkilökohtainen hänen siteensä näiden kuuluisuuksien kanssa oli. Ravelin ja Schmittin välillä oli taiteellisia eroja, mutta myös yhtäläisyyksiä. Molemmat olivat Faurén sävellysluokan kasvatteja ja suunnilleen samankäisiä. Molempien työskentelylle oli tyypillistä omien alkuperäisten pianoteosten orkestroiminen. Molemmat olivat kuunnelleet tarkkaan Debussyn *Pelléas et Mélisande*a ja venäläisiä säveltäjiä,<sup>560</sup> ja molemmat olivat saavuttaneet menestystä jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. Pariisissa ajanjaksona 1924–1925 molempien tuotanto oli edustettuna vuosikymmenten aikana muotoutuneen laajan tyylikirjon muodossa. Siihen sisältyi molempien osalta eksoottista innoitusta ja kosmopoliittisuutta, ja esimerkiksi kiinnostus valssiin ilmaisumuotona oli molemmille ominainen.<sup>561</sup> Välimerelliset maisemat olivat osa sekä Ravelin että Schmittin innoitusta, ja erityisemmin vesielementtiä he saattoivat kuvata tavalla, jota luonnehtimaan tyylinimike impressionismi soveltuu sen kaikkein stereotyyppisimmässä nykyisessä käyttötarkoituksessa. Useat nuoremman ranskalaisen säveltäjäskupolven edustajat kokivat tällaiset tyylipiirteet sodan jälkeen vanhentuneiksi. Nostalgisia ja helliä ilmaisuja tasapainotti niin Ravelilla kuin Schmittilläkin omintakeinen huumori.<sup>562</sup> Heistä molemmat osallistuivat myös sävellystensä lapsiaiheilla jälkiromantiikan subjektiivisen painotuksen suhteellistamiseen.

Ravelin ja Schmittin nimien esiintyminen Klamin varhaista Pariisin-aikaa koskevassa tutkimusaineistossa todistaa itsessään molempien hyvin huomionarvoisesta asemasta nuoren suomalaisen säveltäjän silloisessa ajatusmaailmassa. Se kertoo myös, etteivät Klamin ihanteet sijoittuneet ainkaan lokakuussa 1924 äärimmäisimpien ranskalaisten uudistuspyrkimysten alueelle. Ravelin muistokirjoituksessaan 13 vuotta myöhemmin Klami samoin nimenomaan tähdentää, ettei radikalismi ollut tämän ranskalaisen säveltäjän kypsyysajan tie.<sup>563</sup>

<sup>559</sup> Klami 1925.

<sup>560</sup> Kysymyksen Ravelin ja Schmittin suhteesta venäläiseen musiikkiin palataan luvussa 8. Klami ja venäläiset säveltäjät Pariisissa.

<sup>561</sup> Ks. Ferroud 1924, 20.

<sup>562</sup> Ibid., 24.

<sup>563</sup> Klami 1938.

Voidaan jokseenkin varmasti päätellä, että Ravel ja Schmitt kiinnostivat Klamia jo ennen Pariisin-oleskelua. Molemmista säveltäjistä oli mitä todennäköisimmin ollut puhetta Helsingin musiikkiopistossa Leevi Madetojan musiikin-historian luennoilla. Viimeksi mainittu käsitteli heitä jo sanomalehtikirjoituk-sessa vuodelta 1913 nimenomaan Debussyn tyyliuuntauksen edustajina.

Lopuksi voimme Debussy'n tyyllisistä sukulaisista lyhyesti kosketella Florent Schmitt'iä ja Maurice Ravel'ia, joilla kotimaassaan on jo jokseenkin vakava asema, vaikka eivät olekaan erityisemmin tunnettuja muualla.

Schmitt'in tekotapa on vaihtelevampi kuin Debussy'n ja myöskin voimakkaampi. Hän käyttää kernaasti räikeämpääkin väritystä, hiukan Chabrier'n malliin. Hänen orkesterisävellyksiään vaivaa kuitenkin liiallinen rytmillinen monimutkaisuus, sävel-lyksiä sellaisia kuin sinfooninen runo "Le Palais hanté" ja laaja pantomiimi-baletti "La Tragédie de Salomé".

Hänen paras teoksensa on epäilemättä pianokvintetti, joka täydellisesti ansaitsee sen huomion, jonka se on saavuttanut. Se on Ranskan köyhään kamarimusiikki-kirjal-lisuuteen tervetullut lisä.

Ravel on hyvin mieltäkiinnittävä taiteilijapersoonallisuus. Hänen rytmensä on hermostunutta ja herkästi liikkuvaa. Värikkäisyys on hänen musiikkinsa vahvin puoli, se ei ole syvää, mutta rakenteeltaan erittäin mieltäkiinnittävää. Hänen orkest-raalinen keksintäkykynsä on ihmeteltävä. Kekseliäisyys hänessä herättääkin meidän uteliaisuuttamme, vaikka se ei voikaan meitä viehättää.

Ravel on pianosävellyksissään luonut oman erikoisen tyyliinsä. Orkesterisävellyk-sistä on Rhapsodie Espagnole saavuttanut suurinta suosiota.<sup>564</sup>

Klamin käytössä olivat Madetojan tietojen ohella potentiaalisesti monet Ravelia ja Schmittiä koskevat kirjoitukset<sup>565</sup> sekä ranskalaisten säveltäjien

<sup>564</sup> Madetoja 1913a.

<sup>565</sup> Voidaan pitää selvänä, että Klami hankki Ravelia ja Schmittiä koskevia tietoja myös perehtymällä ranskankieliseen musiikkilehdistöön ja -kirjallisuuteen. Kun hän Ravelin 60-vuotispäivän johdosta laatimassaan kirjoituksessa kiitti Ravelin orkesterin "liukkaas-ti käypää, hyvin öljyttyä mekanismia" (Klami 1935a), hänen mielessään oli ehkä Émile Vuillermozin (1925, 25) ilmaisu: "*Tombeau de Couperinin* Preludin orkestraatio, jonka niin hyvin öljytty mekanismi toimii tarkan koneen tasapainoitetulla viehkeydellä, voi-daan mainita lajin esikuvana." ("*L'orchestration du Prélude du Tombeau de Couperin*, dont le mécanisme si bien huilé tourne avec la grâce équilibrée d'une machine de précisi-on, peut être citée comme un modèle du genre.") (Ilmeisesti Vuillermoz käyttää tässä sa-naa 'laji' hyvin yleisessä, orkesterikirjoituksen tapaa koskevassa merkityksessä.) Vuonna 1938 Klami kirjoitti Ravelin nekrologissa tavalla, jonka runollisuuteen Erkki Salmenhaa-ra (1985) on kiinnittänyt huomiota: "Hän on vieras inhimilliselle liikutukselle ja elämälle, ja todellisuus muuttuu hänelle sodaksi. Ravel hallitsee maailmaa, joka on muodosteltu lapsista, eläimistä, jumalattarista, keijuista, kelloista. Se on Arielin maailma." Yhty-mäköhdät seuraavien Ravelin oppilaan ja elämäkertojan Roland-Manuelin (1938, 231) rivien kanssa ovat liian ilmeisiä ollakseen sattumanvaraisia: "Ravel hallitsee lumottua maailmaa, jota lapset, jumalat, keijukaiset, hellät eläimet, meluisat ilveilijät, sielutto-mat kellontekijät ja kuolemattomat kellot asuttavat. Se on Arielin maailma – –." ("Ravel



julkaistut partituurit. Hänen tietojensa rakentumista hänen ihailujensa kohteisiin liittyen ei ole tässä yhteydessä mahdollista rekonstruoida tarkemmin.

---

gouverne un monde enchanté, peuplé d'enfants, de dieux, de fées, d'animaux tendres, de fantoches turbulants, d'horlogers sans âme et d'horloges immortelles. C'est le domaine d'Ariel —.") Klamin kirjoitus julkaistiin Roland-Manuelin kirjan ilmestymisvuoden tammikuussa. On mahdollista, että lauseet periytyvät jostain viimeksi mainitun jo aiemmin ilmestyneestä kirjoituksesta.

## 6. Suurkaupunki Klamin läpikulkukaupunkina – taiteilijaidentiteetti murroksessa

Klami ei 24-vuotiaana ollut nyt vain uudessa ympäristössä, vaan ensi kertaa elämässään suurkaupungissa. On todettu, ettei hänen työskentelynsä Pariisis-  
sa ohjautunut instituutioiden opinto-ohjelmien mukaisesti, eikä hänellä ollut kiinteää yksityistä opintosuhdetta. Hän oli siis ”vapaa” – vapaampi kuin olisi kotimaassaan koskaan voinut olla. Suurkaupunkilaiseen vapauteen liittyi Georg Simmelin analyysin mukaan älyllinen reagointitapa ja ihmisten välinen varautuneisuus, jotka olivat pohjimmiltaan itsesuojelun muotoja. Vapautta tuotti myös suurkaupungille ominainen kosmopoliittisuus. Yksilöllinen liikkumavapaus, erikoislaatu ja vertailujen ulkopuolella oleminen saivat ilmaisun elämän hahmottumisessa. Suurkaupunkilainen elinympäristö suosi yksilöllisen erikoislaadun esiin puhkeamista.<sup>566</sup> Simmelin ja muidenkin saman ajan yhteiskuntateoreetikkojen suurkaupunkielämän kuvauksiin sisältyi huomio, että suurkaupungissa runsaat sisäiset ja ulkoiset vaikutelmat saavat hermoelämän yltymään.<sup>567</sup>

Sibelius valitti kirjeessä Martin Wegeliukselle keskittymisvaikeuksiaan, kun hän oli syyskuussa 1889 saapunut ensimmäiselle ulkomaiselle opintomatkalleen Berliiniin.<sup>568</sup> Leevi Madetoja kärsi syksyllä 1910, ensi aikoinaan Pariisissa, uuden ympäristönsä ”humusta” ja ”metelistä”.<sup>569</sup> Sen sijaan Klami nähtävästi pystyi keskittymään uudessa ympäristössään sävellystyöhön hyvin. ”Aika menee täällä vaan työn parissa, enimmäkseen – –”, hän kirjoitti Andströmille lokakuun 30:ntena ja ilmoitti pianokonserton jo valmistuneen;<sup>570</sup> lopullinen teos on tosin päivätty Pariisissa vasta toukokuussa 1925.<sup>571</sup> Klamin

566 Simmel 1995b, 125–127. Ks. myös luku 3.5. Identiteetti ja taiteellinen uudistuminen suurkaupungissa.

567 Ibid., 121–122.

568 ”Minun on toistaiseksi mahdoton säveltää, sillä Berliinin katupojat tuntuvat olevan virtuooseja viheltämään ja heidän tylsät melodianpätkänsä tunkevat korviin kaikkialla; vaikka olen minä jo aika lailla siihen tottunut. Työhön en ole oikein vielä päässyt käsiksi. Täällä on niin paljon uutta. Minä vain tuijotan suu auki. Joku aika menee ennen kuin pääsee asettumaan.” Tawaststjerna 1965, 157.

569 ”Tämä hirvittävä humu huumaa”, Madetoja huudahti kirjeessä äidilleen Pariisista lokakuussa 1910. ”Vaikea työskennellä, kun on tuo meteli niin tavaton”, hän kirjoitti Kuulalle marraskuun alussa. Salmenhaara 1987, 76.

570 Klami Andströmille Pariisissa 30.10. 1924 päivätyssä kirjeessä.

571 Ks. *Une nuit à Montmartre* [1925], merkintä kolmannen osan lopussa: ”Paris mai

keskittymiskyky kertoo lujasta persoonallisuuden rakenteesta, mutta ehkä myös karaistuneisuudesta, jota hän oli kartuttanut menetysten leimaamassa lapsuudessaan ja nuoruudenaikaisilla sotaretkillään. Hänen nyt kohtaamansa kansainvälisyys ei myöskään ollut hänelle itsessään outoa. Se oli Klamin lapsuuden ympäristölle leimaa-antavaa ja vahva piirre myös siinä helsinkiläisessä huvielämässä, johon Klami opiskeluaikoinaan ja itsenäisen Suomen varhaisvaiheessa osallistui ravintola- ja elokuvapianistin ominaisuudessa.<sup>572</sup> Hänen ympärillään nyt hahmottuva kosmopoliittinen elämänpiiri oli laajempi ja värikkäämpi kuin Virolahdella, mutta vetovoimaisen kansainvälisen suurkaupungin kuva oli ollut lapsuudesta asti osa hänen mielikuvamaailmaansa.<sup>573</sup> Pariisin kosmopoliittisuudesta seurasi, että suomalaisella säveltäjälläkin oli siellä paikkansa. Toisaalta Klamin ulottuvilla ei ollut mitään sellaisia etuoikeuksia, joista esimerkiksi valistusajan Pohjolan kosmopoliittinen eliitti oli tässä kaupungissa nauttinut. Voidaan kysyä, oliko Klamille koko Pariisinaan selvää, että hän rakentaisi henkilökohtaisen elämänsä ja ammattiuransa kotimaassa.

Jää parhaassakin tapauksessa arvailujen varaan, millaisia Klamin kontaktit paikallisen väestön kanssa olivat. Kirjeissä Andströmille on ainoan Florent Schmittiä koskevan maininnan lisäksi mainintoja vuokraemännästä, kotiapulaisesta, Klamia naisina kiehtoneista Nénette Rousselista ja Renéesstä, häntä vuodenvaihteessa hoitaneesta lääkäristä, kahviloissa istuskelevista grisetteistä sekä oikeustieteilijöistä, jotka osallistuivat maalishuhtikuussa Sorbonnen yliopiston opiskelijamellakoihin.<sup>574</sup> On myös maininta viulistista, jolta Klami kysyi soittoteknistä neuvoa ja joka ei todennäköisesti ollut suomalainen.<sup>575</sup> Mikään ei viittaa siihen, että Klamilla – toisin kuin Sibeliuksella Wienissä 1891–1892 – olisi ollut Pariisissa pääsyä yhteiskunnan ja taideelämän eksklusiivisimpiin piireihin. Sellaisia musiikkialalla menestyneitä maanmiehiä ei Pariisissa ollutkaan, jollainen oli Wienin musiikkipiireissä Sibeliuksen opintoaikana keskeisessä asemassa ollut konservatorion myöhempi lauluprofessori (1894–1925) Filip Forstén (1852–1932). Pariisilaiseen taide- ja kulttuurielämään onnistuneesti integroitunut suomalaisten tärkeä yhteys-

---

1925.”

572 Ks. Andström 2006, 133–136, 143–154 ja Jalkanen 1989.

573 Tauno Karilan mukaan (1966, 210) Uuno Klami itse oli lapsena mukana perheensä purjehduksilla: ”Isä Anton Klami oli ammatiltaan kauppias ja merimies. Tämän isällä Jeremias Klamilla oli ollut oma purjealuskin, jolla tehtiin kauppamatkoja Viroon ja Pietariin. Tällaisia matkoja virolahtelaiset mielellään kesäisin suorittivat, ja Uuno Klamikin oli joskus varhaisina poikavuosinaan niillä mukana ja näki siten vieraita oloja ja ihmisiä eli maailmaa, kuten on tapana sanoa.” Tieto on epäluotettava.

574 Opiskelijamellakoista ks. Klami Andströmille Pariisissa 1.4. 1925 päivätyssä kirjeessä.

575 Klami Andströmille Pariisissa 6.12. 1924 päivätyssä kirjeessä.

henkilö, taidemaalari Albert Edelfelt (1854–1905), oli kuollut pari vuosikymmentä aikaisemmin. Aino Ackté (1876–1944), joka oli vuosisadan vaihteessa ollut Pariisin Opéran valovoimainen solisti, oli jo ehtinyt menettää silloisen vaikutusvaltansa.

## 6.1. Vapauden ilmapiiri

Klamin taiteilijankehityksen kannalta olisi valaisevaa tietää, miten todellisenä ja merkityksellisenä hän koki yhteyden kotimaahan ja omaan kansallisuuteensa Pariisin-oleskelun aikana. Klamin kontakteja koskien Andström-kirjeet ovat valitettavan niukkasanaisia eivätkä anna edes pintapuolista kuvaa mahdollisen suomalaisen sidosyhteisön merkityksestä hänen pariisilaiselämässään.<sup>576</sup> Heinäkuussa 1924, oleskelunsa alkuvaiheessa, Klami ilmoitti järjestävänsä ”ohjelmaa” ”kaikenkarvaisille suomalaisille”,<sup>577</sup> joita oli kerääntynyt Pariisiin arvatenkin 5.–27.7. järjestettyjen olympialaisten takia. Erkki Melartin kävi Pariisissa näihin aikoihin,<sup>578</sup> mutta ei tiedetä, tapasiko hän entisen sävellysoppilaansa. Olympialaisista riippumattakin Suomen kulttuuriside Ranskan kanssa oli riittävän elävä pitääkseen musiikkiväkeä matkustusvalmiudessa. Ernst Linko, kuten on todettu, kävi Pariisissa saamassa Jean Batallan ohjausta vuosina 1924 ja 1925. Madetoja puolisonsa, kirjailija L. Onervan kanssa tuli lyhyelle vierailulle toukokuun lopulla 1924. Maaliskuussa 1925 pariskunnan palattua kaupunkiin Klamilla olisi periaatteessa ollut uusi tilaisuus heidän tapaamiseensa.<sup>579</sup>

Armas Järnefelt, Tukholman kuninkaallisen oopperan ensimmäinen hovikapellimestari, Ruotsin kansalainen vuodesta 1909 ja tuleva Klamin *Psalmuksen* kantaesityksen (1937) johtaja, johti kesäkuussa 1924 ruotsalaiselle musiikille omistetun konsertin Association d’Expansion et d’Échanges Artistiques -järjestön kutsumana (21.6.).<sup>580</sup> Vanhassa konservatoriorakennuksessa kuul-

---

<sup>576</sup> Suomen suurlähetystössä hän hoiti ainakin ulkomaan oleskeluun liittyviä virallisia muodollisuuksia. Suomen Pariisin suurlähetystön arkistossa on säilynyt asiainhoitaja Gripenbergin elokuun 19:ntenä 1924 kirjoittaman todistuksen jäljennös, jossa vahvistetaan hänen harjoittaneen Pariisissa ranskalaisen musiikin opintoja Suomen valtion stipendiaattina. Suomen Pariisin suurlähetystön asiakirjat. Arkistolaitos, Joensuun maakunta-arkisto.

<sup>577</sup> Klami Andströmille Pariisissa 22.7. 1924 päivätyssä kirjeessä.

<sup>578</sup> Inkeri Pitkärannan, Erkki Melartin -seuran aiemman sihteerin ja Kansalliskirjaston suunnittelijan sähköpostitse 5.9. 2000 antama tieto.

<sup>579</sup> Madetoja siirtyi huhtikuun alussa Pariisista Houilles’hin asumaan Arvid Järnefeltin vuokraamassa talossa. Onerva seurasi häntä kuukautta myöhemmin Järnefeltien lähdettyä. Salmenhaara 1987, 216, 224–225. Ks. myös Madetoja 1924. L. Onervan henkilökohdaisesta ja ammatillisesta Ranska-suhteesta ks. Ranki 2007, varsinkin s. 170–180.

<sup>580</sup> Lapommeraye 1924. Järnefeltin konsertin ohjelmassa olivat säveltäjänimet Atterberg, Natanael Berg, Stenhammar, Rangström ja Alfvén, ja solistina esiintyi baritoni

tiin Georg Schnéevoigtia, Klammin myöhempää esitaistelijaa, nuorelle säveltäjälle tärkeän teoksen, Sibeliuksen toisen sinfonian johtajana La Société des Concerts du Conservatoire -orkesterin vieraana 15.12.<sup>581</sup> Suomalainen baritoni Helge Lindberg konsertoi Gaveau- (3.2. 1925) ja Agriculteurs- (16.2.) saleissa ohjelmassaan mm. suomalaisten säveltäjien lauluja.<sup>582</sup>

Kotimaa ei voinut näyttäytyä Klamillekaan minään suljettuna kulttuurisaarekkeena, mikäli nämä suomalaisvierailut tulivat hänen tietoonsa. Toisaalta Pariisissa käynyt suomalainen musiikkiväki lienee suhtautunut kiinnostuneesti nuoreen mieheen, jota oli julkisuudessa pari kolme vuotta aikaisemmin kutsuttu Helsingin musiikkiopiston lahjakkaimmaksi sävellysoppilaaksi.<sup>583</sup> Tietoa Klammin mahdollisista tapaamisista heidän kanssaan ei kuitenkaan ole. Suomeen paluunsa alla (9.5. 1925) Klami sai sähkösanoman Pariisin-matkaa valmistevalta Arvo Hannikaiselta. Kirjeessä Andströmille Klami arveli silloin Hannikaisen havittelevan hänen omaa, pian vapaaksi jää-

---

John Forsell. Lapommeraye kirjoittaa: ”Se, mikä näissä kaikissa säveltäjissä kiinnittää huomiota, on romanttisen saksalaisen musiikin vaikutus: heidän tekniikkansa ja rakennustapansa näyttävät pysähtyneen Brahmsin näkemykseen – – ; germaaninen taide ei menetä koskaan oikeuksiaan: se tunkee esiin kaikessa ankaruudessaan, raskaudessaan, sakeudessaan ja loputtomien kehittelyiden muodossa. – – Omintakeisuus ei ruotsalaisilla säveltäjillä valitettavasti pääse esiin.” (”Ce qui frappe chez tous ces compositeurs c’est l’influence de la musique romantique allemande : leur technique et leur construction paraissent s’être arrêtées à la conception de Brahms – – ; l’art germanique ne perd jamais ses droits : il s’impose avec toute sa rigueur, sa lourdeur, sa densité et l’infini de ses développements. – – Malheureusement, chez les auteurs suédois, l’originalité ne perce point.”) 581 Klami kertoi Sibeliuksen syntymän 80-vuotisjuhlavuonna (Klami 1945): ”Ensimmäinen kuulemani Sibeliuksen suurempi teos oli toinen sinfonia. Kajanus johti sen eräässä kansankonsertissa Työväentalossa syksyllä 1915 ja muistan vielä aivan elävästi tuon iltapäivän. Ei koskaan aikaisemmin ja tuskin myöhemminkään musiikki ole vaikuttanut niin kiehtovasti ja kiihoittavasti. Kaikki oli silloin niin uutta, sävel ja sointi. Kun sitten myöhemmin sain hankituksi teoksen partituurin pysyi se pääasiallisena seuralaisenani ja opastajana monen monta vuotta.”

582 Ensimmäisen konserteista järjesti La Société Philharmonique Salle Gaveaussa. Suomalaisista sävellyksistä ohjelmaan sisältyivät Sibeliuksen *Säf, säf, susa*, Kuulan sovittukset *Tuuli se taivutti* ja *Luullahan jotta on lysti olla* sekä Kilpisen *Laulun voima*. Jälkimmäinen konsertti pidettiin Salle des Agriculteursissa, ja suomalaista lauluohjelmistoa edustivat Palmgrenin *Vainiolla*, Oskar Merikannon *Soi vienosti murheeni soitto* ja Melartinin *Illalla*. Suomalaisbaritonin säestäjänä toimi Harry Ebert. *La semaine musicale* 1925 N°. 4 (30.1.), 331 ja N°. 6 (13.2.), 374.

583 Esimerkiksi Väinö Pesola oli kirjoittanut kriitikkona (Pesola 1922a): ”Opiston lahjakkaimmalta sävellysoppilaalta Uno Klamilta soitettiin kvartetti [pianokvartetto], joka jo keväällä kuultiin julkisissa näytteissä. Kuulija tuli yhä vakuutetummaksi siitä, että kyseessä on lupaava kyky. Hänen koko sävellystavassaan on erityinen niin sanoaksemme iskuvalmius. Eloisa mielikuvitus ja rikas tunne-elämä tuntuvat suorastaan luovaan työhön pakottavilta voimilta ilman haennaisuutta. Sävellyksen rytmillinen sykintä on ilmevikistä, melodiat kaunistava, värit kuvaavat ja yleensä on kaikessa omintakeisuuden leima. Luomisilo läikehtii välistä yli muotojen, mutta se tasaantuu pian.”

vää vuokrahuonettaan.<sup>584</sup> Tunnettu, Pariisissa otettu hauska yhteisvalokuva Klamista ja Hannikaisesta voidaan näin ajoittaa toukokuulle 1925. Vuonna 1960 Klami ei Brita Heleniuksen haastateltavana muistanut, että Pariisissa olisi hänen aikanaan oleskellut muuta suomalaista musiikkiväkeä. Mieleen palautuivat vain monet taidemaalarit, joista hän mainitsi nimeltä Erkki Kuloveden.<sup>585</sup> Voidaan kysyä, koskeeko Klamien kirjeessä Andströmille 7.12.1924 esittämä maininta ”sula tavallisista lauvantai kemuista”<sup>586</sup> tätä suomalaisten taidemaalarien piiriä.

Klamien ensimmäisessä tunnetussa kirjeessä on puhetta vierailuista Montmartren ja Montparnassen ”yökahviloissa” ja ”apachi-luolissa” ja siis ympäristöistä, joissa hän on voinut kuulla viihdemusiikkia ja hänen omassa musiikissaan pian kuultavaa jazzia.<sup>587</sup> Hänen Pariisin-oleskeluaan havainnollistava kartta piirtyisi kuitenkin latinalaiskortteleiden ympärille. Tämä Klamien arkinen elämänpiiri ei ollut vielä niin turismin leimaama kuin nykyään. Ensimmäinen asuinpaikka oli hotelli osoitteessa 38, rue de Buci boulevard Saint-Germainin kulmassa.<sup>588</sup> Voi olla tavalla tai toisella seurausta suomalaisten taiteilijoiden välisestä yhteydenpidosta, että Erkki Kulovesi merkitsi vuoden 1924 lopulla ja 1925 alussa osoitetiedokseen saman pienen pariisilaiskadun numeron 34.<sup>589</sup> Elokuun lopussa Klami muutti muutaman korttelin verran

584 Klami Andströmille Pariisissa 9.5. 1925 päivätyssä kirjeessä.

585 Helenius 1960 ja Helenius 1993, 133.

586 Klami Andströmille Pariisissa 7.12. 1924 päivätyssä kirjeessä.

587 Klami Andströmille Pariisissa 22.7. 1924 päivätyssä kirjeessä. Ernst Linko kertoi 25-vuotistaiteilijajuhlansa edellä tehdyssä haastattelussa vuonna 1936: ”Parisista on paljon hauskoja muistoja. M.m. muistan, kun muutamien suomalaisten kanssa käyskentelin jossakin Montmartrella ja siihen saapui apashihuligaanijoukko meitä härnäämään. Heittelivät kivillä ja olivat hävyttömiä. Ja viimein kiehautti suomalainen sisuni. Otin julman ison kiven ja paiskasin joukkoon. Mutta silloin kanssatoverini kiskaisivat kädestä ja kiljaisivat: ’Nyt ja vähän äkkiä täältä!’ Jo saimme jalat allemme. Toinen hassu muistoni on, kun Arvo Hannikaisen kanssa kävimme ahkerasti eräässä Montparnassen pikkukahvilassa biljardia pelaamassa. Kerran minä iso mies tonkaisin innoissani sen kalliin veran puhki. Arvo asetti pallon siihen reiän kohdalle, istui itse pöydän reunalle, minä istuin toiselle reunalle. Näin istuen tilasimme laskumme ja samallalailla istuen sen maksoimme. Ja äkkiä sieltä kanssa hävisimme.” Kitty 1936. Kun Lingon Pariisin-matkat ajoittuvat juuri vuosiin 1924 ja 1925, on mahdollista, että Uuno Klami oli Montmartrella hänen seurassaan luomassa tuttavuutta pariisilaisten apaššien kanssa.

588 Klami Andströmille Pariisissa 22.7. 1924 päivätyssä kirjeessä.

589 Taidemaalari Erkki Kuloveden kirjoittamissa kirjeissä ensimmäinen ja ainoa Klamia koskeva maininta sisältyy arvoituksellisesti hänen 29.1. 1924 Pariisissa veljelleen Yrjö Kulovedelle osoittamaansa kirjeeseen. Kirjeen alareunassa lukee: ”Toistaiseksi on maalausteni joukossa huomattavin työ L’hote’in akatemiassa tehty sommitelma, jossa on kolme naisfiguuria, niistä yksi makaava esittäen kuollutta.” Tähän on lisätty: ”Osa siitä on Uuno Klamilla, leikkasin sen nim. kahtia.” Kirjeestä ei selviä, miten ja koska Kulovesi luovutti maalauksen puolikkaan Klamille. Maininta herättää kysymyksen, tunsiko Klami Kuloveden jo Suomessa vai oliko nuori säveltäjä mahdollisesti alkuvuodesta 1924

itään päin, alivuokralaiseksi 70:ttä ikävuottaan lähestyvän Mme Haudricourtin suureen huoneistoon.<sup>590</sup> Osoitteesta 14, rue du Cardinal Lemoine on Seinejoelle kivenheiton matka. Klami saattoi kaivaa esille kirjepaperin ja kynän Bar Victoriassa<sup>591</sup> – joka sijaitsi osoitteessa 25, boulevard Saint-Michel eli samassa korttelissa kuin Suomen Ranskan instituutti nykyisin –, tai tunnetussa taiteilijaravintolassa La Closerie des Lilas<sup>592</sup>. Rehevä ja tunnelmallinen Luxembourgin puisto tarjosi hänen mielikuvitukselleen romanttisen pakopaikan.<sup>593</sup> Musiikkielämysten äärelle päästäkseen hän ylitti Seinen ja jatkoi matkaansa ”oikealle rannalle”. Siellä sijaitsevat Aino Acktén entinen kotinäyttämö, Opéra, *Carmenin* ja *Pelléas et Mélisanden* kantaesitykset nähnyt Opéra-Comique, Vanhan konservatorion intiimi, kauniisti koristeltu konserttisali sekä Salle Gaveau, joissa käynneistä nuori säveltäjä raportoi kirjeissään ja myöhemmässä lehtikirjoituksessa.<sup>594</sup>

Kirjeistä päätellen Klami mielsi ainakin aluksi Pariisin-elämänsä sellaisen vuosisadan vaihteen dekadentin kokemistavan ja maailmankuvan osaksi, jota ranskalainen Paul Bourget, dekadenssin ensimmäinen teoreetikko,<sup>595</sup> erittelee teoksessaan *Essais de la psychologie contemporaine* (1883):

Joskin dekadentit kansalaiset ovat huonompia valtakunnan suuruuden rakentajina, eivätkö he ole ylivoimaisia sielunsa sisyyden taiteilijoina? Jos he ovat taitamattomia yksityisessä tai julkisessa toiminnassa, kenties he ovat liiankin taitavia yksityisessä ajattelussa? Jos he ovatkin huonoja tuottamaan jälkipolvä, eikö olekin niin, että hienojen tuntemusten runsaus ja harvinaisten tunteiden erinomaisuus ovat tehneet heistä himojen ja tuskien virtuooseja, steriilejä mutta hienostuneita? Jos he ovat kyvyttömiä syvän uskon hartauteen, eikö se johdu siitä, että heidän liian viljelty älynsä on vapauttanut heidät ennakkoluuloista, ja koska he käytyään ideat läpi ovat päässeet korkeimpaan tasapuolisuuteen, joka legitimoit kaikki uskomukset ja sulkee pois kaiken fanatismi?<sup>596</sup>

---

jo tutustumassa Pariisiin. Taidemaalarin kirjoittamissa kirjeissä osoite 34, rue de Buci esiintyy ensi kerran hänen sisarelleen 17.11. 1924 osoittamassaan kirjeessä. Arkkitehti Juhani Kuloveden arkisto. Taidemaalari Erkki Kuloveden puhtaaksikirjoitettuja kirjeitä 1907–1946.

590 Klami Andströmille Pariisissa 22.8. päivätyssä postikortissa ja 4.9. päivätyssä kirjeessä.

591 Klami Andströmille Pariisissa 15.1. 1925 päivätyssä kirjeessä.

592 Klami Andströmille Pariisissa 6.12. 1924 päivätyssä kirjeessä.

593 Klami Andströmille Pariisissa 22.7. 1924 ja 30.10. 1924 päivätyissä kirjeissä.

594 Klami Andströmille Pariisissa 22.7. ja 30.10. 1924 päivätyissä kirjeissä sekä Klami 1925.

595 Lyytikäinen 1996, 12.

596 Paul Bourget, *Essais de la psychologie contemporaine* (1883), siteerattuna Pirjo Lyytikäisen (1996, 12) mukaan.

Pariisilainen Klami tuskin kuitenkaan oli ulkoiselta olemukseltaan ”boheemi”.<sup>597</sup> Vapaus juuri siinä muodossa, jossa hän ilmensi sitä kirjeissään Alvar Andströmille, ei varmasti ole koko totuus hänen Pariisin-aikaisesta mielenmaisemastaan. Viittaukset hetkellisiin nautintoihin ja aisti-iloihin eivät myöskään olleet hänellä uusia, vaan merkitsevät jatkoa aiemmissa Andström-kirjeissä esiintyville teemoille. Klamin ensimmäinen tunnettu yhteydenotto Andströmiin Pariisista käsin ei ole ilmaus mistään ”valtakunnan suuruuden rakentamishalusta” tai edes sellaisesta kansalaiskunnosta kuin nuoren Sibeliusen Wienistä lähettämät pohdinnat *Kalevalan* suomalaisesta musiikillisuudesta<sup>598</sup> ja Kuulan Bolognassa keväällä 1909 elättämä halu vielä näyttää, että suomalaisen, ”alhaisen rodun” yksilö pystyy kohoamaan johtajaksi<sup>599</sup>. Perehdyttyään kaupungin maksetun rakkauden tarjontaan Klami sivusi varsin epäkunnioittavasti kysymystä Suomen uudesta valtiomuodosta:

Muuten tämän kylän lillukat ovat aivan erinomaista luokkaa, paitsi että ne ovat erinomaisen viehättäviä ja miellyttäviä, niillä on eräs ominaisuus jota kaikki ulkomaalaiset ihmettelevät: ne ovat rehellisiä. Täällä on siis aivan tuntematon käsite että huorat varastavat. Muuten kyllä ranskalaiset ovat osanneet järjestää elämänsä erinomaisen mukavaksi. Heidän liberté’ensä ei ole tyhjä sana jona sitä esim. siellä pidetään. Merkillistä, että Suomi on tasavalta! Nyt kun ei ole siellä se tuntuu keisarikomennolta. Ei kai olisi haitaksi myöntää Honkaselle [Helsingin poliisimestari Hjalmar Honkanen?] pieni stipendi että hän voisi hiukan tutustua inhimillisiin poliisiin ja poliisikomentoon.<sup>600</sup>

Jos on uskominen Klamin omaa selostusta, hän hyödynsi kuvattua *liberté*tä ottamalla syyskuussa vuokraemäntänsä poissa ollessa tanssityttö Nénét-

---

597 Pariisin ulkoinen vaikutus Klamiin näyttää vastaavan Kristina Rankin (2003, 147) kuvaamaa suomalaisten kirjailijoiden tyypillistä muodonmuutosta Ranskan pääkaupungissa. Hänen ulkomuotonsa olisi sinänsä tuskin muodostunut esteeksi integroitumiselle sofistikoituneempiin ranskalaisen yhteiskuntaelämän rakenteisiin tai tutustumiselle sikäläisiin musiikkielämän edustajiin. Andströmille hän kertoo pikkutarkasti ja hieman turhamaisesti Nénette Rousselin pesevän ja parsivan hänen sukkansa, kiinnittävän hänen alusvaatteisiinsa napit ja aplikoivan nimikirjaimet, korjaavan hänen pukunsa sekä puhdistavan hänen kenkensä ja silmälasinsa. (Klami Andströmille Pariisissa 22.9. 1924 päivätyssä kirjeessä.) Sukulaiset ovat muistelleet Klamin Pariisissa kokemaa muodonmuutosta. Heille jäi mieleen uusi, tyylikäs vaalea berberitakki, ehkä sama ostos, jota Klami suunnitteli syksyn kylmetessä Pariisin-kirjeessä Andströmille (21.11. 1924). Päähineeksi vakiintui pariisilaisittain baskeri. Malmi 1993, 20, Malmi 2004, Malmi 2006. Myöhemmin Klami oli puolisonsa mukaan pukeutumisessaan ”huolellinen ja hillitty”. Päivittäin kiillotetut kengät olivat erottamaton osa hänen ulkoista olemustaan. Leiviskä 1990, 193.

598 Tawaststjerna 1965, 201–202.

599 Elmgren–Heinonen 1953, 212. Tämä pohdiskelu liittyi Kuulan kirjeessä kysymykseen hänen suunnittelemistaan orkesterinjohdon opinnoista.

600 Klami Andströmille Pariisissa 22.7. 1924 päivätyssä kirjeessä.



te Rousselin luokseen asumaan. Andström sai ymmärtää, ettei ollut kysymys tunnesiteestä eikä ylipäättään mistään kunnioitusta herättävästä kumppanista.<sup>601</sup> Suhteen loputtua nuori mies kuitenkin arvioi kuukauden kuluttua: ”Miten miserable’ilta ja likaiselta näyttääkään se suhteeni Nénette’en, hän oli vaan sentään tavallinen hepsankeikka, täysverinen parisitar.”<sup>602</sup> Sana *liberté* tavataan seksuaaliseen vapauteen liittyvässä ja samalla kaukana Ranskan perustuslain hengestä olevassa merkityksessä vielä 19.1. 1925 kirjoitetussa kirjeessä, jossa nuori säveltäjä kai nousuhumalan siivin suunnitteli kotiinpaluuta ja jälleennäkemistä ystävien kanssa:

Pardon nyt kaatui hiukan Vielle Cure’ia [likööriä] kirjeesi päälle. Mutta sen avullahan pääsee käsiksi muihin asioihin. – Koeta saada [viulisti ja alttoviulisti Eero] Koskimies mukaan tuohon pieneen tulevaan juhlaan. Hyviä juomia lupaamalla voit voittaa hänen mahdollisen vastarintansa, (otaksun ettet voi enään baletteja tarjota) ymmärrettävää kyllä. Ja ketään muita ei me kai erikoisemmin kaivatakaan, n’est-ce pas [eikö totta]? Ellei Sinulla ole mitään hemaisevia naistuttavuuksia. Mutta kuitenkin, ensimmäinen ilta voitaisiin viettää veljellisen ystävyuden, fraternité’een kunniaksi. Myöhemmin siten voisivat egalité ja liberté’kin tulla mukaan.

Klamin epäylevien elämysten nälkä ei ollut ainutlaatuinen. Suomalaisen kirjailijoiden Pariisin-kuvauksia tutkinut Kristina Ranki huomauttaa sekä ”näennäisen viattoman 1800-luvun lopun” että ”korostetusti dekadentin 1900-luvun alun” asenteista: ”Jos mieli olla vakavasti otettava maailmanmatkaaja, tuli kirjailijan omasta mielestään heittäytyä elämään absintinhuuruisena ja vailla kotimaan moraalia. – – 1900-luvun puolella historian painolastiin jo kuuluivat velvoitteet katsastaa kaikki turmeltuneet sensaatiot ja erilaiset pariisilaiset kurjat.”<sup>603</sup> Ilmeisesti Klami saapui Ranskaan mukanaan stereotyyppisiä suomalaisia käsityksiä pariisittaresta, ”viiniä pienestä pitäen juoneesta, tulisesta, punahuulisesta naisesta”, joka – J.H. Erkon sanoja lainaten – saattoi olla vain ”hetken hauskutusta”.<sup>604</sup>

Marraskuussa 1924 Klami kirjoitti Pariisista närkästyneenä Alvar Andströmille:

601 Klami kirjoitti Pariisissa 22.9.1924 päivätyssä kirjeessä: ”– olen jo niin tottunut tähän yhteiselämään, että taitaa tulla vähän vaikeaksi erota. Hän on vaan tavallinen balettityttö – –.” Ks. myös Lehtonen 1987.

602 Klami Andströmille Pariisissa 30.10. 1924 päivätyssä kirjeessä.

603 Ranki 2003, 162.

604 ”Uteliaisuus, nautinto, unohduskin – nämä ovat olleet suomalaiset motiivit Pariisin yössä”, Ranki kirjoittaa (2003, 163). Ranki (2003, 147) viittaa J.H. Erkon runoon ’Pariisin kahvilassa’ (1890) kokoelmasta *Kuplia*: ”Tyttö kaunis istuu / Tiskin takana, Viehkeästi kiehtoo, Hurmaa pakana. – – Kahvila on hetken, Hetken hauskutusta. Kauemminko kes-täis / Tuon tytön rakkaus?”

Se on niin sama mitä siellä juttelevat jotkut Saksassa opiskelleet säveltäjät. Ja puheessa jostain salaperäisestä 'uusranskalaisesta' osoittaa melkoista typeryyttä ja asian tietämättömyyttä. Aivan sama asia jos joku olisi saanut vaikutteita esim. Beethoven'ista ja sanottaisiin, hän on saanut saksalaista vaikutusta. Ne sopivat mainiosti sellaisille ikuisille nuorille, jotka siellä hosuvat ja huitovat musiikkiopistossa ja jotka koettavat salata tietämättömyyttä paljolla puhumisella.<sup>605</sup>

Klami itse käytti myöhemmin kriittikkona Suomessa jo keisariaikana vaikiintunutta, mutta epämääräisesti käytettyä ja hänen omana aikanaan melko vanhentunutta musiikkikäsitettä 'uusranskalainen'.<sup>606</sup> Nyt hän oli todennäköisesti kuullut Andströmiltä suomalaisista, ehkä pahantahtoisista ranskalaisista musiikkia koskevista yleistyksistä ja ärsyyntynyt niistä. Klamin huonotuulisessa huomautuksessa ilmenee implisiittinen vastustus essentialisoivalle oletukselle musiikkikulttuurien luonnostaan annetusta tai muuten ennalta määrätystä kansallisesta ominaislaadusta.

## 6.2. Intohimo, Habanera ja Yölaulu

Juuri kuvattua taustaa vasten on luettavissa Klamin Andströmille marraskuun alussa 1924 kertoma uutinen uudesta sävellysprojektista: "Habanera on syntymässä eikä aivan avec noble passion!"<sup>607</sup> Kömpelöistä, puutteellisesta ranskan kielen taidosta kertovista sanavalinnoista voidaan lukea spesifi kokemistapa, joka sulkee piiriinsä ja sulauttaa yhteen henkilökohtaisen elämän ja sävellystyön. Klami tähdentää Andströmille itsetietoisesti ja korkeaan taidemusiikillisuuteen eroa tehden, ettei hänen ilmaisua hakeva intohimonsa ollut jaloa ja ylevää. Muotoilun mutkattomuus antaa syyn päätellä, että hän oli mieltynyt usein ranskalaisessa *la belle époqueen* musiikissa ja myös Ravelin ja Schmittin sävellyksissä tavattavaan lämpimään aistillisuuteen. Hän huudahtaa:

---

605 Klami Andströmille Pariisissa 21.11. 1924 päivätyssä kirjeessä.

606 Klami (1930a) nimitti Honeggeria "uus-ranskalaisen musiikin" merkittävimmäksi mieheksi. Käsitteen uusranskalainen käytöstä Suomessa autonomian ajan loppuvaiheessa ks. Salmenhaara 1992, varsinkin s. 10–11. Salmenhaara kirjoittaa: "Termejä 'uusranskalainen' ja 'nuorranskalainen' ('nyfransk', 'ungransk') käytettiin Suomessa melko vapaasti. Toisaalta niillä viitattiin Ranskan uusimpaan musiikkiin, 1860- ja 1870-luvuilla syntyneisiin alle 50-vuotiaisiin säveltäjiin, joiden keulahahmoina pidettiin Debussytä ja Dukas'ta – 35-vuotiaasta Ravelia ei Suomessa [vuonna 1910] vielä juuri tunnettu. Mutta sillä saatettiin [Karl Fredrik, 'Bis'] Waseniuksen tapaan viitata myös koko Franckista juontuvaan instrumentaali- ja absoluuttisen musiikin nousukauteen, jolloin 65-vuotiaista Fauréta tai jopa jo vuonna 1894 53-vuotiaana kuollutta Chabrieria saatettiin luonnehtia 'nuorranskalaisiksi'."

607 Klami Andströmille Pariisissa 6.11. 1924 päivätyssä postikortissa. Klamin epäidionmaattinen ranskankielinen ilmaisu "avec noble passion" on suomeksi käännettynä "ylevän intohimoisesti".

Et ole vielä eläessäsi saanut terveisiä niin onnelliselta Klamilta kuin nyt saat. – Muuten, tunnen nyt viettäväni niitä elämäni onnellisimpia aikoja. Olen aivan perusteellisesti rakastunut ja olen constateerannut sen olevan kaikkein vakavinta mitä olen kokenut. Jumal’avita sentään!<sup>608</sup>

Renée oli astunut Klamin elämään. Tämän pariisittaren kanssa syksyllä 1924 jaettuihin kokemuksiin voidaan yhdistää säveltäjän tiettävästi varhaisin kiinnostus laulusävellykseen, hänen kokonaistuotannossaan lopulta marginaaliseksi jääneeseen alueeseen.<sup>609</sup> Kun hän syys–marraskuussa peräsi Andströmiltä jopa kolme kertaa Aarni Koudan (Arnold Candolinin) runoa ’Yölaulu’<sup>610</sup>, kyseessä on tutkimuksen näkökulmasta katsoen tärkeä sävellyssuunnitelma, olkoonkin, ettei valmista laulua tunneta. Klami huudahti Andströmille:

Luxembourgien puistossa on nyt juuri sellaista kun Yölaulussa sanotaan, siellä vaan lähteet solisevat ja ruusut kukkivat. Harva se ilta, olemme aina siellä Renéen kanssa ja hänelle juuri ne laulut kirjoitan, enkä luule pahasti niissä epäonnistuvan.<sup>611</sup>

Näin täsmällinen pyyntö viittaa siihen, että Klami oli jo Suomessa, mahdollisesti vuotta aiemmin, kiinnittänyt huomionsa Koudan ’Yölaulun’ musiikillisiin elementteihin tai sen sävellykselle muuten tarjoamiin mahdollisuuksiin. Kouta oli Klamin tuttava ainakin kesästä 1923 alkaen,<sup>612</sup> ja juuri tätä tuttavuutta ajatellen ei ole selvää, että runo oli seulottu suuresta kirjallisesta materiaalista tiukoin taiteellisin päämäärin. Klamin Pariisin-kautta kokonaisuutena arvioitaessa Kouta-episodi paljastaa hänen ilmaisupyrkimystensä käymistilan ja tyylillisen orientoitumisensa heterogeeniset elementit. Runoilija Kouta, Nietzschen ihailija ja suomentaja, liittyy suomalaiseen 1900-luvun vaihteen symbolistiseen ja dekadenttiin modernismiin.<sup>613</sup> ’Yölaulu’ kokoelmasta *Lusiferin kannel* on päivätty Roomassa Pincion suihkulähteellä 1909. Runon visuaalisia, tila- ja kuulovaikutelmia yhdistävän kuvauksen kohteena on Klamin orientoitumisen kannalta huomionarvoisesti nimenomaan eurooppalainen puistoympäristö ja sen öinen, pysähtynyt tunnelma. Sen menneisyyteen viittaava italialainen kauneusnautinto erottuu kuitenkin siitä elävästä nykyhetkestä, jonka V.A. Koskenniemi ja Werner Söderhjelm kokivat vuosisanavaihteen tuntumassa juuri Pariisille tunnusomaiseksi.<sup>614</sup> Kouta luonnehtii

608 Klami Andströmille Pariisissa 6.11. 1924 päivätyssä postikortissa.

609 Klamin laulusävellyksiin on tutkielmassaan paneutunut Jaana Utriainen (2007).

610 Klami Andströmille Pariisissa 26.9., 30.10. ja 21.11. 1924 päivätyissä kirjeissä.

611 Klami Andströmille Pariisissa 30.10. 1924 päivätyssä kirjeessä.

612 Klamin Andströmille Imatralta 31.7. 1923 kirjoittamasta kirjeestä selviää, että paikakunnalla samaan aikaan, heinäkuussa 1923 oleskellut Kouta oli hänen tuttavansa. *Lusiferin kannel* ilmestyi samana vuonna.

613 Lilja, Jenny 1989, 116–120, Lyytikäinen 1996, 13.

614 Ranki 2007, 80, 138, 189. Ranki (s. 138) kirjoittaa Söderhjelmien ajatuksista Pariisissa

melko asetelmallisesti osallisuutensa sivistyksen kodin ilmapiirissä ja puhuttelee itseään tavalla, joka dekadenssille luonteenomaisesti ilmentää väsymystä ja tahdon lamaantumista.

### *Yölaulu*

Yö tumma,  
päällä puistojen puolikuu,  
vyö kumma  
kultatähtien kaareutuu.

Soi hento  
helinä suihkuvain vetten vyön,  
käy lento  
siipien valkeiden helmassa yön.

Kuin kieli  
hopeaharpun, mi värjyen soi,  
kuin pieli  
pilven, min kuutamo kultahan loi

on verho,  
mi maassa väikkyä, käy oksilla puun –  
yön perho  
silkkisiipinen helmissä kuun.

Jo viihdy,  
sydän, mi oudon kylmänä lyöt.  
Et kiihdy, sua saartaa jo valkeat iäiset yöt.

---

1895: ”Uusi innostus valtasi Söderhjelmin jälleen ja kävellessään Seinen rantaa pitkin hän analysoi sitä ’hyväilevän sirouden, mahtavan suuruuden, maun, mielikuvituksen ja kansallisen itsetietoisuuden’ yhteensulautunutta kaupunkia, joka sitten oli perin ranskalainen. Tällä matkalla vahvistui se tunne, että Italiaa ajatellessa ei mikään tietty paikka noussut ajatuksiin. Eri vuorokauden ajat ja mielentilat ohjasivat ajatuksia. Sitä vastoin kun ’koti-ikävä’ Pariisiin iski, oli sen kohteena Söderhjelmin sielunmaisemassa aina Place de la Concorde ja sen obeliskin myötä ylöspäin suuntautuva perspektiivi. Vertaus Italiaan oli väistämätön. Söderhjelmin mielestä Italia kiehtoi ja häikäisi, mutta nukutti unelmiin. Se oli, hänen mukaansa, pariisilaiselle ’täysin vastakkainen hypnotismi’. Italialainen uneksinta johtui hänen mielestään jatkuvasta passiivisesta ja suureksi osaksi historiallisesta kauneusnautinnosta, joka vei pois kauas käsillä olevasta hetkestä ja tuuditti tiettyyn letargiaan. Biblioteca Nazionalessa tai Vatikaanin käsikirjoitusten parissa vietetyn kirjastotyöskentelyn jälkeen, useiden viikkojen ahkeruuden väsyttämänä Söderhjelmin kaipasi kipeästi nykyaikaa, todellisuutta ja itse elämää. Pariisissa ajateltiin toimimista ja nauttimista, ilma terotti [!] aistit ja ’antoi sielulle halun lentää’.”

On mieli  
sulla yön iki-tyhjyyteen.  
Soi, kieli,  
unhon soittimen uupuneen.

Yö tumma,  
sydän outona unelmoi...  
Yön kumma  
kultakantele sammuen soi.<sup>615</sup>

Tällainen kuvasto liittyy romanttiseen maailmaan, johon myös viittaavat Klamin Pariisin-matkan kynnyksellä kantaesityksensä saaneen ”Kääpiötragedian” osien otsikot ’Le Bal’, ’Intermède à la nuit’ ja ’Grande Fête, retour d’un Héros’ (Tanssiaiset, Yöllinen välinäytös, Suuri juhla, sankarin paluu). Samalla kun Klami kertoo hakevansa ’Yölaulun’ kautta ilmaisua henkilökohtaiselle tunteelleen, ilmenee hänen katsoneen hieman asetelmallisesta romanttisesti näkökulmasta omaa elämäänsä vanhan sivistyksen sydämessä. Lokakuun lopussa säveltäjä pyysi Andströmiltä samasta kokoelmasta vielä runoa ’Seppeleöity’. Tämä pessimistinen runo tähdentää itsessään taiteilijan elämän ja tuotannon erottamattomuutta ja rakkauskokemusten päätymistä luovan työn materiaaliksi. Sen sisältämä sortumisen uhkakuva on dekadenssille luonteenomainen.<sup>616</sup> Klami ehkä tunsu voivansa tätä tekstiä käsittelemällä hekumoida kevytmielisten seikkailujensa aiheuttamilla syyllisyydentunnoilla. Runon hieman teatraalisen osoitteleva sävy on kaukana Andströmin Klamilta menneinä kesinä vastaanottamista suorasukaisista nykypäivän kuvauksista.<sup>617</sup>

### *Seppeleöity*

Minkä elin, sen ma lauloin,  
kirjaelin tähtivöin.  
Konsa naisen nuoren kauloin,

615 Kouta 1923, 156–157.

616 Vrt. Lyytikäinen 1996, 13.

617 Klami kirjoitti Andströmille Imatralla 31.7. 1923 päivätyssä kirjeessä: ”Olen kuullut että siellä H:gissä juodaan paljon viinaa, enemmän kuin täällä, me vain silloin tällöin ystävämme Aarni Koudan kanssa pannaan toimeen pienet juhlat täkäläisessä apteekissa, ja Kouta on jo päässyt niin pitkälle siellä, että hän nyt menee naimisiin erään apteekkiliikan kanssa. Olen kyllä pitänyt huolta hänen siskostaan ilman vähintäkään tositarkeituk-sella, silmälläpitäen suutarin j.n.e. y.m.:sta.”

runon hennoin helmipauloin  
kuudan-kulman seppelöin.  
Jos ma sorrun, jälkeen jää  
sentään uni seppelpää.

Klami näyttäytyy näissä suunnitelmissaan tosin antiporvarillisena, muttei vielä antiromanttisena taiteilijana. Tekstivalinnat osoittavat, että säveltäjä haki luovalle impulssilleen vielä subjektiivista ilmaisua, joka oli kaukana Pariisissa syntyneen ensimmäisen pianokonsertton eräistä provokatiivisista antiromanttisista piirteistä. Ne myös muistuttavat siitä yleisemmästä näkökohdasta, että musiikin referentiaalinen potentiaali oli osa hänen luovuutensa aluetta.

Se ettei Klami puhu Andströmille sävellyssuunnitelmiinsa liittyen lainkaan ranskankielisestä runoudesta, ei edes suomenkielisinä käännöksinä, on huomionarvoista. Laulusävellys ja siihen liittyen juuri suomen kieli askarruttivat Klamia Pariisissa ainakin syyskuun 1924 lopusta vuodenvaihteen yli. Aihe uusiin etsintöihin suomenkielisen lyriikan alueella tuli tosin hänen ulkopuoleltaan. Klamia kannusti kuoromusiikin säveltämiseen tohtori Huugo Niinivaara Virolahdelta kehottamalla häntä ottamaan osaa viipurilaisen kuoron sävellyskilpailuun.<sup>618</sup> Klamin tuntuma suomenkieliseen lyriikkaan osoittautuu tässä yhteydessä yllättävän hataraksi. Vastauskirjeessä Niinivaaralle säveltäjä kertoo hakeneensa laulujensa tekstejä Pariisin Bibliothèque Ste Genévièvestä ja Bibliothèque nationalesta.<sup>619</sup> Niihin runoihin, jotka hän onnistui Pariisista löytämään, hän ei ollut tyytyväinen – *Kalevalaan*, josta hänen oli mahdotonta saada ”sopivaa palaa irti”, Leinon ”liian pitkiin” Helkavirsiin eikä V.A. Koskenniemen runoihin, joita hän kirjeessä Andströmille kutsui epäkuntoittavasti ”viserryksiksi”.<sup>620</sup> Jälkimmäisiin hän ilmoitti tyytyvänsä; näitäkään mahdollisesti valmistuneita Klamin sävellyksiä ei tunneta.<sup>621</sup> *Kalevalasarjan* syntyhistorian kannalta olisi valaisevaa, mikäli Klamin tiedettäisiin jo Pariisin-aikanaan kiinnostuneen *Kalevalan* runoudesta. Sarjan ensimmäisen version kantaesityksen jälkeen (1933) Klami sanoi haastattelijalle: ”Kalevala’

618 Klami Andströmille Pariisissa 19.1. 1925 päivätyssä kirjeessä.

619 Klami Huugo Niinivaaralle Pariisissa 16. / 18.1. 1925 päivätyssä kirjeessä. Kun lehtikirjoituksissa ja tutkimuskirjallisuudessa on kerrottu Klamin etsineen sopivaa suomenkielistä tekstiä Sorbonnen yliopiston kirjastosta (esim. Lehtonen 1986, 12, Lehtonen 1987, Salmenhaara 1996a, 315, Aho & Valkonen 2000, 69), perustunee tämä Aimo Pentti Virtasen (1945, 614) julkaisemaan tietoon.

620 Klami Huugo Niinivaaralle 16./18.1. 1925 ja Andströmille 19.1. 1925 päivätyissä kirjeissä.

621 Klami kirjoitti Risto Orkon elokuvaan *Ne 45000* (1933) foxin *Kuin kevään yö* Koskenniemen sanoihin. Aho & Valkonen 2000, 120.

on ollut tekeillä jo kymmenisen vuoden ajan.”<sup>622</sup> Aimo Pentti Virtanen lainasi vuonna 1945 Klamin muistikuvia Pariisin-oleskelua koskien: ”Venäläiset modernistit, kuten Prokofjev ja Stravinski, uusi espanjalainen musiikki, ravistivat minua niin että tuntui. Sieltä lähti Karjalainen rapsodia. Näinä päivinä kävin Sorbonnesta lainaamassa Kalevalan.”<sup>623</sup> Ei kuitenkaan ole mitään todistetta siitä, että säveltäjä olisi vielä Pariisissa suunnitellut Kalevala-aiheista teosta. Syventyminen kansalliseepokseen oli silloin ohimenevää eikä seurausta varsinaisiin Pariisin-kokemuksiin liittyvästä virikkeestä. Toisaalta lukukokemus on voinut jo avata hänen säveltäjän tietoisuutensa *Kalevalan* tarjoamille musiikillisille mahdollisuuksille.

### 6.3. Sairaus ja viimeiset Pariisin-kuukaudet

Luovan taiteilijan täytyy uskoa itseensä ja taiteeseensa. Suurkaupungille luonteenomaisen vapauden kääntöpuoli on, ettei ihminen koskaan tunne itseään niin yksinäiseksi kuin suurkaupungin hälinässä, Georg Simmel kirjoittaa vuonna 1903, vain parikymmentä vuotta ennen Klamin Pariisin-oleskelua. Vapaus ei välttämättä heijastu tunne-elämän tasolle hyvänä olona.<sup>624</sup> Klamin syksy 1924 kulminoitui hänet vuodenvaihteessa vuoteenomaksi saattaneeseen terveydelliseen, mutta alkusyiltään ehkä henkiseen murtumiseen. Siihen liittyi loppuvuodesta ilmeisesti useampia tunne-elämän pettymyksiä ja sosiaalisen epäonnistumisen kokemuksia.<sup>625</sup> Kotimaan musiikkilämän suuntaan vireillä olleet ammatilliset hankkeet eivät heti toteutuneet. ”Musiikki asioista ’Uudessa Suomessa’”, Klami kirjoitti Andströmille 17.10., mutta *Uudessa Suomessa* ei vielä noihin aikoihin ilmestynyt Klamin kirjoituksia. Maininta liittyy ilmeisesti kirjoitukseen ”Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten”, joka julkaistiin *Suomen musiikkilehdessä* vasta seuraavan vuoden numerossa 8.<sup>626</sup> Säveltäjällä oli nähtävästi hankkeilla myös suunnitelma saada jokin teoksensa esitetyksi kotimaassa, mihin viittaa maininta Andströmille joulukuun alussa.<sup>627</sup> Tämäkään toive ei tuntemattomasta syystä toteutunut.

622 *Uusi Suomi* 1933b (2.12.).

623 Virtanen 1945, 613–614.

624 Simmel 1995b, 126 ja 2005, 39.

625 Klami kirjoittaa Hugo Niinivaaralle (16./18.1. 1925) olleensa sairas kolmisen viikkoa. Vrt. Aho ja Valkonen (2000, 70), jotka ilmoittavat Klamin sairastelleen loppusyksystä.

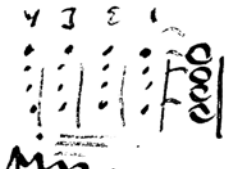
626 Klamin aiheena ollut La Société Musicale Indépendanten konsertti pidettiin 15.10., kaksi päivää ennen hänen kirjeensä päiväystä. Ehkä Klami todella kirjoitti arvionsa heti ja lähetti sen *Uuteen Suomeen*, joka ei syystä tai toisesta ottanut sitä julkaistavakseen. Säveltäjä saattoi myös jättää kirjoituksen pöytälaatikkoonsa ja katsoa sitä uudelleen vasta Suomeen palattuaan.

627 Klami kirjoitti Andströmille Suomen itsenäisyyspäivänä (6.12. 1924) La Closerie des Lilas -kahvilassa: ”Odotan tänne juuri erästä violistia jolle suosittelen uutta pizzicato-sys-

Kirjeissä ei ole enää puhetta Renéestä 6.11. jälkeen. Aho ja Valkonen ilmoittavat Klamin rakkaussuhteen kariutuneen siihen, ettei nuori säveltäjä ollut riittävän hyvä vävyehdokas Renéen isälle, jota säveltäjä itse kutsui ”yhdeksi Pariisin arvossapidetyimmistä lääkäreistä”. Tulkinta ei saa tämän tutkimuksen käytössä olleista kirjeistä mitään vahvistusta ja perustuneeseen.<sup>628</sup> Joulukuun 7:ntenä Klami kertoo edellisiltana vietetyistä kemuista ja omista hankinnoistaan ”viini halleilla”. Kun juhlijat vasta aamun tullen huomasivat kokoontuneensa Suomen itsenäisyyspäivänä ”sula tavallisiin lauvantai kemuihinsa”, ei tässä ole näyttöä nuoren säveltäjän kansallisesta identiteetistä poliittiseen kansalaiskuntoon viittaavassa merkityksessä. Juuri tämä, hänen tutkimukselle tuntemattomiksi jäävien henkilöiden seurassa 6.12. vietämänsä juhla näyttää enteilevän alkua hyvin runsaan alkoholinkäytön sävyttämälle ajanjaksolle.<sup>629</sup> Vastaiset maininnat viittaavat siihen, että Klami haki nyt helpotusta avuttomuuden ja juurettomuuden kokemuksiin tällä Suomessa hyvin tunnetulla ja kieltolain ajan voimistamalla itsetuhoisella tavalla.

Georg Simmel kuvaa artikkelissa ”Die Großstädte und das Geistesleben” yksilön suurkaupungissa kohtaamia haasteita tavalla, joka voidaan ulottaa koskemaan Klamin olosuhteita Pariisissa:

teemiä, (inventé par moi) joka tekee mahdolliseksi saada aikaan tämäntapaisia asioita:



ja joita siellä Helsingissä luultavasti saatte kuulla heti joulun jälkeen.” Ilmeisesti oli viireillä jokin esitys, jonka kuluista Klamin itsensä oli tarkoitus ainakin osittain vastata ja joka lopulta peruuntui. Klami nimittäin kirjoitti Niinivaaralle (16./18.1. 1925): ”Andströmin kautta olen saanut rahat säännöllisesti, viimeksi 29. p:nä joulukuuta ja vaikka on ollut hiukan ylimääräisiä sairausmenoja, ovat ne kuitenkin hyvin riittäneet, konserttikulut näet silloin säästyivät.”

628 Klami kutsuu Renéen isää ”yhdeksi Pariisin arvossapidetyimmistä lääkäreistä” Pariisissa 30.10. 1924 päivätyssä kirjeessään Andströmille. Aho & Valkonen (2000, 70) kirjoittavat lähdetä ilmoittamatta: ”Fyysisten oireiden lisäksi hän [Klami] poti omien sanojensa mukaan sydänsuruja, sillä hän ei kuulemma ollut riittävän hyvä vävyehdokas varakkaalle lääkärille.” Tämän tutkimuksen käytössä ei ole ollut jäänteitä, jotka tukisivat Ahon & Valkosen ilmoitusta.

629 Ensimmäisessä kirjeessään Pariisista Klami (Andströmille 22.7. 1924) oli vielä hyväntuulisesti ihmetellyt, että sikäläisen snapsin hinta oli kokonaista 2,50 frangia, kun samppanjapullon sai ostaa seitsemällä frangilla.



Tarkasteltaessa sitä suunnatonta kulttuuria, joka on sadan vuoden aikana saanut hahmon tavaroissa ja tiedoissa, instituutioissa ja mukavuuksissa, ja verrattaessa niihin yksilöiden kulttuurista edistymistä samana aikana – ainakin korkeammissa säädyissä – näyttytyy pelottava kasvuero niiden välillä ja tosiasiaassa monessa suhteessa mieluummin yksilöiden kulttuurin taantuminen suhteessa henkisyteen, hellyyteen ja ihanteellisuuteen. Tämä on oleellisesti seurausta kasvavasta työnjaosta; se edellyttää yhdeltä ihmiseltä aina yksipuolisempaa suoritusta – – . – – [Yksilöstä] on tullut tomuhiukkanen suhteessa tavaroiden ja voimien suunnattomaan järjestelmään, joka pelaa hänen ulottuviltaan vähitellen kaikki edistysaskeleet, henkisyyden ja arvot ja johtaa ne subjektiivisen elämän muodosta objektiivisen elämän muotoon. On selvää, että suurkaupungit ovat tällaisen, kaiken henkilökohtaisen yli kasvavan kulttuurin varsinaisia näyttämöitä. Niiden rakennuksissa ja oppilaitoksissa, tilaa valtaavissa tekniikan ihmeissä ja mukavuuksissa, yhteiselämän muodostelmissa ja valtion näkyvissä instituutioissa näyttytyy niin ylitsevuotava määrä kristallisoitunutta, epäpersoonalliseksi tullutta henkeä, ettei persoonallisuus niin sanoaksemme pysty pitämään puoliaan sitä vastaan.<sup>630</sup>

On käsitettävää, mikäli Klaminkin henkilökohtaiset voimavarat olivat väliin koetuksella hänen ponnistellessaan ilman läheisten tukea, omassa erillisessä elämäntilanteessaan, kohti länsimaisen korkeakulttuurin täysivaltaista toimijuutta sivistyksen vuosisataisessa keskuksessa.

Objektiiviset ulkoiset olosuhteet eivät yksin säätele subjektiivisia kokemuksia. Joulua, kristittyjen yhteistä ilon juhlaa, odotti Pariisissa 1924 ilmeisesti aivan eri tunnelmissa kuin Klami nuori taidemaalari Erkki Kulovesi, suomalaisen psykoanalyysin varhaisen edustajan, Yrjö Kuloveden veli. Taiteilija Kulovesi näyttytyy nykypäivään säilyneissä kirjeissään elämystensä taitavana ja halukkaana kuvaajana, mitä taitoa tiivis yhteydenpito perheenjäsenten kesken jatkuvasti harjaannutti. Turvallisten ja lämminhenkisten

630 Simmel 1995b, 129–130. ”Übersehen wir etwa die ungeheure Kultur, die sich seit 100 Jahren in Dingen und Erkenntnissen, in Institutionen und Komforts verkörpert hat, und vergleichen wir damit den Kulturfortschritt der Individuen in derselben Zeit – wenigstens in den höheren Ständen – so zeigt sich eine erschreckende Wachstumsdifferenz zwischen beiden, ja in manchen Punkten eher ein Rückgang der Kultur der Individuen in Bezug auf Geistigkeit, Zartheit, Idealismus. Diese Diskrepanz ist im wesentlichen der Erfolg wachsender Arbeitsteilung; denn eine solche verlangt vom Einzelnden immer einseitigere Leistung – – . – – [Er] ist zu einem Stabkorn gegenüber einer ungeheuren Organisation von Dingen und Mächten [herabgedrückt], die ihm alle Fortschritte, Geistigkeiten, Werte allmählich aus der Hand spielen und sie aus der Form des Subjektiven in die eines rein objektiven Lebens überführen. Es bedarf nur des Hinweises, daß die Großstädte die eigentlichen Schauplätze dieser, über alles Persönliche hinauswachsende Kultur sind. Hier bietet sich in Bauten und Lehranstalten, in den Wundern und Komforts der raumüberwindenden Technik, in den Formungen des Gemeinschaftslebens und in den sichtbaren Institutionen des Staates eine so überwältigende Fülle krystallisierten, unpersönlich gewordenen Geistes, daß die Persönlichkeit sich sozusagen dagegen nicht halten kann.” Ks. myös Simmel 2005, 43–44.

perhesuhteiden ruokkima juurevuus – Simmeliä lainaten menneiden aikojen ”henkisyys, hellyys ja ihanteellisuus” – tasapainottaa kirjeessä äidille Tampereelle suomalaisittain aikanaan varmasti hämmästyttävältä vaikuttanutta Kuloveden kuvausta tekniikan valjastamisesta suurkaupungin juhlan ja liikelämän palvelukseen jouluaikana 1924.

Rakas äiti.

Kiitos kirjeestänne. Sain sen jo pari päivää sitten. Siinä oli niin monta erinomaista kohtaa, että olen päättänyt ottaa sen jouluna uudelleen esille päästäkseni oikein kotoiseen tunnelmaan. Tänä aamuna työhön mennessäni pyrskähtelin yksistäni raitiovau-  
nussa, kun muistin muutaman loistavan sanontatavan kirjeestänne. Sellaisista sitä kannattaa kiittää.

Joulun lähenemisen huomaa kyllä täälläkin, vallankin suuret tavaratalot huomauttavat siitä seikasta satumaisen loistavilla reklaameillaan niin ettei voi mennä ohi, ne kun valoineen sokaisevat suorastaan silmät. Niinpä suuren Louvre-nimisen tavaratalon koko fasaadi on sähkölampuilla täytetty. Alaosassa fasaadia on Pariisin kaupungista näköalakuva ja yläosa on tähtitaivas, missä hyvin onnistuneesti vilkuttavat sähkölamput ovat tähtiä. Tällä taivaalla on sitten neljä kirjavaa ihmisolentoa, joista kaksi on miestä ja kaksi naista. Miehet lyövät kädellään isoa palloa, joka aina pomppaa alapuolella olevasta kaupunginkuvasta heidän käsiinsä. Naiset taas potkivat jaloin samanlaista palloa. Kaikki on järjestetty tuhansilla sähkölampuilla siten että määrättyt lamput aina sopivalla hetkellä syttyvät ja sammuvat. Jonkinmoisen käsityksen mainitun reklaamin koosta saatte kun sanon, että henkilökuvat ovat n. neljäkertaa luonnollista kokoa.

— —

Kiitos siitä lämpimästä lähetyksestä, jonka sain Lauri Ruuskasen mukana. Sukista on yksi pari parast’ aikaa jaloissani ja tossuja olin jo ehtinyt kaivata.<sup>631</sup>

Perheside oli Kulovedelle side kotimaahan, mutta myös side itseymmärrykseen. Porvarillisen Pariisin kääntyessä yksityisten piiriensä puoleen Klami ei liene syventynyt mihinkään vastaavaan, lämminhenkiseen joulunaluskirjeenvaihtoon, sillä kukaan hänen lähisukulaisistaan ei ollut elossa. Perhejuhlien luvatus ajanjakson on täytynyt palauttaa varhain orpoutuneen nuoren miehen tietoisuuteen vieraassa maassa erityisen vahvasti hänen eksistentiaalinen erillisyytensä. ”Joulu on mennyt aivan erikoisen kovassa humalassa”, Klami raportoi Andströmille joulukuun 30:ntena. Seuraavassa kirjeessä tammikuun 19:ntenä 1925 hän kertoo sairastelleensa ”vahvanlaisesti” ja kallista lääkärin hoitoakin saatuaan nyt pitkästä aikaa ”tulleen ulos”.

---

631 Erkki Kulovesi äidilleen Pariisissa 12.12. 1924 päivätyssä kirjeessä. Taidemaalari Erkki Kuloveden kirjoittamat kirjeet.

”Lääkäri selitti sen [sairauden] johtuneen Parisin sumusta, joka ei ole tuottamatta vastoinkäymisiä ensikertalaiselle”, hän kertoo; voidaan silti kysyä, joutuiko (Bourget’n sanoin) jälkipolvien tuottamiseen sitten koskaan osallistumaton mies näin maksamaan kalliinkin hinnan vapaudesta ja dekadenteista seikkailuistaan. Kotimaa lienee väikkynyt toipilaalle kiintopisteenä, kun hän samalla ilmoittaa suunnitelmansa palata Suomeen huhtikuun lopulla. Mukanaan hänellä olisi runsas, Andströminkin neuvoja kuullen suunniteltu alkoholijuomalasti.<sup>632</sup> Kirjeessä Huugo Niinivaaralle Klami toteaa töiden seisah-taneen kolme viikkoa kestäneen sairastelun johdosta.<sup>633</sup> Alkoholiaihe painuu tammikuun 1925 jälkeisissä Andström-kirjeissä taka-alalle. Joulunaika näyt-täytyy regressiovaiheena Klamin aktiivisen ja työntäyteisen Pariisin-vuoden keskellä.

Tammikuun 19:n 1925 jälkeen Klamin yhteydenotot Andströmin suun-taan harvenevat, lyhenevät ja tulevat sävyltään pintapuolisiksi. Huhtikuun ensimmäisenä päivänä päivätyssä kirjeestä saadaan lukea hämmästyttävä, monisanainen selonteko Klamin osallistumisesta yhdessä kolmentuhannen sorbonnelaisen, neljänsadan poliisin ja kolmen kaartilaiskomppanian kanssa opiskelijamellakoihin, jotka epäoikeudenmukaisena pidetty ehdollepano Sor-bonnan yliopiston kansainvälisen oikeuden professuurin virantäytön yhtey-dessä oli provosoinut.

Itse pääsin verrattain helpolla, housut rikki ja kaikki napit irti, ettei auttanut muu kuin vetäytyä kirjastoon ja sieltä seurata asian menoa. – – Sääliksi vaan käy noita sieviä pikku grisettejä, he ovat joutuneet aivan unhoon, kellään ei ole aikaa heitä var-ten. Yksin ne vaan istuvat kahviloissa, itkeä pillauttavat silloin tällöin. Joskus kun joku monsieur astuu sisään, saa vastaan sellaisia hunajasilmiiä ja luulisi satakielen laulavan: *mon cher ami, tenez, voici une bonne place, restez ici avec moi, un petit mo-ment seulement. Reste-toi; Ah, quelle tristesse la vie comme ça. Mais hélas!*<sup>634</sup> Kellään ei ole aikaa. Pahat monsieurit hörppäävät kahvinsa seisaaltaan, ja kiireen kaupalla pitämään kokouksiaan ja huutamaan kuolemaa ja kirousta M. [professori Georges] Scelle’in, M. [pääministeri Édouard] Herriot ja opetusasiainministerin niskaan. – – Täytyy mennä katsomaan noita tyttö-raukkoja ja samalla juon lasin muscatta.<sup>635</sup>

632 Klami kertoo (Andströmille Pariisissa 19.1. 1925 päivätyssä kirjeessä) jo pyytäneensä Suomen suurlähetystöstä tätä tarkoitusta varten kuriirin passia. Hänen mukaansa pyyn-töön oli suostuttu.

633 Klami Huugo Niinivaaralle Pariisissa 16./18.1. 1925 päivätyssä kirjeessä.

634 Suomeksi: ”Rakas ystäväni, katsokaa, tässä on hyvä paikka, jääkää tähän kanssani, vain pieneksi hetkeksi. Sinä, jää. Ah, miten surullista tällainen elämä on. Mutta voi!”

635 Klami Andströmille Pariisissa 1.4. 1925 päivätyssä kirjeessä. Mielenosoitusten seu-rauksena Georges Scelle jäi vaille Sorbonnan virkaa ja Édouard Herriot’n hallitus joutui eroamaan.

Jos Klami oli kokenut pettymyksiä, välimatkan rakentaminen hänen toteutumattomat haaveensa tuntevaan aiempaan uskottuun oli reaktiona ymmärrettävä. Klami tuli kuitenkin osalliseksi myös musiikillisista elämyksistä, joiden sanallinen jakaminen oli pakostakin vaikeaa. Hänen silloisten kokemustensa välitöntä ja kokonaisvaltaista, rationaalisia erittely-yrityksiä pakenevaa luonnetta valaisee myöhempi tunnettu Pariisin-aikaa koskeva lausunto: ”Venäläiset modernistit, kuten Prokofjev ja Stravinski, uusi espanjalainen musiikki, ravistivat minua niin että tuntui.”<sup>636</sup> Sama ruumiillinen kokemuksellinen kaikupohja on tuntuvilla Klamin Martti Paavolalle esittämässä *Kevätuhria* koskevassa mielipiteessä: ”*Le Sacre du printemps* on sitten suurenmoinen teos! Eräässä paikassa siinä aivan tuntuu, kuin maa repeäisi Volgan alla.”<sup>637</sup> Lausunto toistaneen ensimmäisen kuulokokemuksen jättämää vaikutelmaa.

Voidaan Simmelin kanssa keskustellen pohtia, kuinka Klami onnistui vastustamaan juurien menettämistä, jolla suurkaupunki tyypillisesti uhkasi asukkaitaan. Simmelin mukaan suurkaupunkilainen rakensi itselleen suojamekanismin tietoisuuden tason nousun ja ymmärryksen voimin vastustaakseen juurien menettämistä, jolla ympäristö uhkasi häntä runsaiden ärsykeiteensä muodossa. Klamin intiimit kontaktit kotimaahan olivat hauraita, mutta omaa suojamekanismiaan hän oli kasvattanut paljon aikaisemmin. Hänhän oli varhaisesta lapsuudesta alkaen saanut tottua yksinäisyyteen ja menetyksiin. Yksin oloon liittyvä riippumattomuus tuli osaksi hänen elämäntyyliään siinä määrin, että hän pysytteli instituutioista suhteellisen irrallisena vapaana säveltäjänä aina akateemikkonimitykseensä 1959 asti. Loppupuolella elämäänsä Klami totesi häntä haastatelleelle Saara Liljalle ulkomaanmatkojen merkityksestä: ”Kaikkein tärkeintä kuitenkin on, että ulkomailla saa olla aivan yksin omissa oloissaan.”<sup>638</sup> Yleistyksen piiriin hän lienee sisällyttänyt ennen muuta oman ensimmäisen ja pitkäaikaisimman ulkomaan oleskelunsa Pariisissa. Taiteilijan yksilöllinen vapaus suurkaupungissa näyttäytyi hänelle ainakin jälkeenpäin arvokkaana.

Tarkasteltaessa Klamin Pariisin-aikaisen luovuuden äärialueita syksyn 1924 dekadenteista laulusuunnitelmista ensimmäisen pianokonsertton viimei-

<sup>636</sup> Virtanen 1945, 613–614. Ks. s. 201.

<sup>637</sup> Professori Martti Paavolan haastattelulausunto tekijälle 14.1. 1983. Vuonna 1953 Klami kirjoitti kriittikkona Stravinskyn teoksen esityksestä Tauno Hannikaisen johtamassa Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa (Klami 1953): ”Se synnytti alkuperäisen voimanpurkauksen aistimuksen, minkä tämä merkillinen teos aina hyvin soitettuna saa aikaan.”

<sup>638</sup> Lilja, Saara 1990, 184. Klami asettui ehdolle Sibelius-Akatemian sävellyksen professorin virkaan sen aiemman haltijan, Aarre Merikannon kuoltua vuonna 1958. Klami veti pois hakemuksensa tultuaan seuraavana vuonna nimitetyksi Suomen Akatemian jäseneksi. Pajamo 2007, 74.

sen osan antiromanttiseen rämäpäisyyteen näkyville nousee painotus, joka kantaa vastedes säveltäjän tuotannossa pitkälle eteenpäin. Ekspressiivis-tunustuksellinen subjektiivinen ilmaisupyrkimys väistyy objektiivisen taiteilijanasenteen tieltä. Objektiivisempi ilmaisukäsitys merkitsee myös liittymistä tiettyihin keskeisiin sodanjälkeisen Pariisin musiikkielämän tavoitteisiin. Klami puhuu kirjoituksessaan ”Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten” ”uudenjanoamistautia sairastavasta” pariisilaisyleisöstä, mistä nähdään hänen olleen tietoinen sovinnaiten odotusten pettämisen, yllättämisen ja ehkä provokaationkin merkityksestä kaupungin musiikkielämän varteenotettava psykologisena mekanismina. Suurkaupungin luomat edellytykset yksilölliselle liikkumavapaudelle, erikoislaadun esiin nousemiselle ja vertailujen ulkopuolella olemiselle koskettivat Klamia Pariisissa 1924–1925 eri tavoin kuin Sibeliusta Wienissä 1891–1892. Klami näyttää lakanneen nyt etsimästä luovuutensa kehityksen suuntaa henkilökohtaisen ilmaisun lähtökohdasta ja kasvavassa määrin katsoneen luovan työnsä tuloksia ”ymmärryksen” keinoin, ikään kuin ulkoa päin.

## 7. Klami ja Pariisin ”uusi espanjalainen musiikki”

Klamista oli hänen kotimaaltaan saamansa koulutuksen ja taloudellisen tuen avulla tulossa suomalaisen kulttuurieliitin jäsen, mutta hänen Pariisin-aikais- ta maailmankansalaisuuttaan ei voida kuvata yhteiskunnallisessa mielessä elitistiseksi. Sen sijaan hän oli kosmopoliitti työnsä kautta. Aiempi, ennemmin ”tekemisen” kuin ”julistamisen” muodossa toteutunut alkujaan kansanomai- nen kosmopoliittinen identiteetti näyttää hänellä nyt muodostuvan tiedoste- tummaksi kosmopoliittisuudeksi, joka myös ilmeni eräänlaisen julistuksen kautta.<sup>639</sup>

*Habanerasta*, jota koskevasta ajankohtaisesta sävellystyöstä Klami mai- nitsi Andströmille yhdessä Pariisin-kirjeessään, tuli tammikuussa 1928 Kla- min ensimmäinen julkisesti esitetty orkesteriteos.<sup>640</sup> Kyseessä on myös hänen ensimmäinen ”espanjalainen” sävellyksensä, jota uudet pian seurasivat. Tämä Klamin kiinnostuksen kohde oli suomalaisessa säveltaiteessa epätavallinen. Sibelius oli sisällyttänyt vuoden 1899 Sanomalehdistön päivien kuvaelmamu- siikkiinsa osan ’Quasi bolero’, joka sai korjatussa muodossa otsikon ’Festivo’ sarjan *Scènes historiques* 1 (1911) osana. Sibeliuksen ”espanjalainen” kohtaus toi alkuperäisessä muodossaan näyttämölle kuvitelman Juhana herttuan ja Katarina Jagellonian ajan Turun hovin kansainvälisestä loistosta 1500-lu- vun Suomessa ja korosti näin maan historiallista osallisuutta eurooppalaises- sa kulttuuriyhteisössä.<sup>641</sup> Ranskalaisen säveltaiteen espanjalainen ulottuvuus oli Suomessa tunnettu. *Carmen* nautti maassa suosiota, ja Lalon, Debussyn ja Ravelin vastaanottavuus espanjalaiselle kansanmusiikki-innoitukselle oli tiedossa. Pietarilaiset oopperaseurueet olivat esittäneet *Carmenia* Helsingis- sä vuosina 1888, 1889 ja 1906<sup>642</sup> ennen kuin sitä alettiin toteuttaa kotimai- sin voimin 1907 alkaen. *Carmenista* tuli yksi Suomalaisen oopperan alkuajan suosituimmista oopperoista.<sup>643</sup> ”[M]ennäksemme romanilaisiin maihin – mikä

639 Vrt. Remaud 2012, 155–156 (Sheldon Pollockin nojalla) ja 160 sekä luku 2.2. Nuori Uno Klami ja kansallinen kulttuuri, 73.

640 *Habanera* sai kantaesityksensä Helsingin kaupunginorkesterin kansankonsertissa 22.1. 1928 Toivo Haapasen toimiessa johtajana. Ks. *Pyörteitä vanavedessä* 1990, 98–99.

641 Tawaststjerna 1967, 162 kirjoittaa: ”Ohjelmallisena lähtökohtana on voinut olla hert- tuan seurueeseen tekstin mukaan kuuluva ’vierasmaalainen laulaja’. Festivo on vapautu- neesti kosmopoliittista Sibeliusta ja se on hänen vuosisadan vaihdetta edeltäneen tuotan- tonsa parhaita laatuksia.”

642 Byckling 2009, 278, 282, 377, 389.

643 Lampila 1997, 133.

on se teos, jossa espanjalaista väriä ja luonteenomaisuutta olisi siinä määrin kuin *ranskalaisen* Bizet’n kirjoittamassa ’Carmenissa?’” Leevi Madetoja kysyi lehtikirjoituksessa vuodelta 1915.<sup>644</sup> Lalon *Symphonie espagnole* sisältyi Helsingin kaupunginorkesterin kantaohjelmistoon (se esitettiin 6.2. 1906, 5.11. 1911, 13.1. 1916 ja 24.1. 1917), ja sama orkesteri esitti Ravelin *Rapsodie espagnolen* Klamin kotimaisten opintojen aikana kahdesti (26.1. 1921 ja 19.10 1922), jolloin nuori säveltäjä on voinut sen kuulla. Debussyn *La soirée dans Grenade* kuultiin Helsingissä Edouard Rislerin tulkitsemana jo 16.3. 1909, ja Ignaz Friedman sisällytti sen konserttiohjelmiinsa 5.12. 1919 ja 6.9. 1922.<sup>645</sup>

Suuntautuminen ranskalaiseen säveltaiteeseen lienee tehnyt Klamin jo kotimaassa tietoiseksi sen runsaan kukinnon tuottaneesta Espanja-teemasta. ”Espanjalainen” suuntautuminen merkitsi suomalaisittain tosin jonkinlaista ”toisin olemista”, mutta samalla Klami liittyi taidemusiikin perinteikkääseen suuntaukseen, jonka edustajat olivat paitsi espanjalaisia ja ranskalaisia myös esimerkiksi venäläisiä (Glinka, Rimski-Korsakov, Glazunov), puolalaisia (Chopin), unkarilaisia (Liszt) ja yhdysvaltalaisia (Gottschalk).

Ei ole tiedossa mitään yksittäistä kokemusta, joka olisi voinut suunnata Klamin huomion musiikin ”espanjalaiseen” sanontatapaan ja joka selittäisi, miksi hän alkoi Pariisissa syksyllä 1924 säveltää ”espanjalaisittain”. Hänen oma Pariisin-aikaa koskeva todistuksensa ”Venäläiset modernistit, kuten Prokofjev ja Stravinski, uusi espanjalainen musiikki, ravistivat minua niin että tuntuu” vuodelta 1945 antaa ymmärtää, ettei kysymys ollut pelkästä tutustumisesta partituureihin niitä lukemalla, vaan voimakkaista musiikkielämyksistä. Lausunto tuo myös esiin erilaiset näkökulmat kahteen ranskalaisen säveltaiteen piirissä kyseisenä ajankohtana huomattuun musiikkikulttuuriin. Espanjalaiseen musiikkiin viitattaessaan Klami suuntaa huomion sen kansalliseen nimittäjään. Venäläistä musiikkia koskien hän mainitsee vain uudemman ilmiön, Stravinskyn ja Prokofjevin edustaman ”modernismin”. Näin hän rinnastaa näköjään oudosti *venäläiset säveltäjät* ja *espanjalaisen musiikin*. Juuri tämä Klamin ilmaisu voi kuitenkin olla tutkimuksellisesti tärkeä, sillä ”uutta espanjalaista musiikkia” eivät kirjoittaneet ainoastaan espanjalaiset säveltäjät.

Klamin toisen maailmansodan aikana kirjoittama ja niin ikään parikymmentä vuotta Pariisin-aikaa myöhemmältä ajalta periytyvä konserttiarvostelu tuo valaistusta kysymykseen hänen suhteestaan Pariisin ”espanjalaiseen

644 Madetoja 1915. Madetojan rotutietoisuus, joka ei tosin ollut vailla vivahteita, ilmenee hänen kirjoituksestaan vuodelta 1913, ja hän on voinut opettaa Klamia samansisältöisesti: ”’Carmen’ on parhaimpia teoksia, mitä ranskalainen rotu on luonut. Se on yksinkertaisen voimakas ja luonnollinen. Siinä on intensiivinen elämän tuntu, se on täynnä intohimoa, tuskaa ja iloa, herkkyyttä... Bizet on kirjoittanut sen ’verellään ja kyyneleillään’, kuten joku hänen ihailijansa sanoo.” Madetoja 1913. Myös Sibelius oli Carmenin ihailija. Tawaststjerna 1965, 221, 1967, 49, 1978, 34.

645 Tyrväinen 2000, 20, 22 ja 2000a, 153, 175–176.

musiikkiin”. Eriteltävänä ovat kolmen hänen arvostamansa ranskalaisen säveltäjän yhtymäkohdat espanjalaisten säveltäjien kirjoittaman ”espanjalaisen musiikin” kanssa. Klami erottaa kaksi periaatteessa erillistä, mutta toisiinsa kietoutuvaa kategoriaa, joihin liittyy ajatus musiikin kahdesta erilaisesta lähtökohdasta. Nämä kategoriat eivät ole ’kansallinen musiikki’ ja ’modernismi’. Yksi Klamin erottama kategoria perustuu kyllä etnis-kansalliseen sidokseen, mutta toinen koskee orkesterinäkemystä.

Kansankonsertissa eilen johti Nils-Eric Fougstedt mm. Chabrier’n Espanjalaisen rapsodian [*España*]. Tällä teoksella on suorastaan musiikinhistoriallinen arvoasema. Se on ladun aukaisu, josta haarautuu tiet nykyaikaiseen orkesterimusiikkiin. Niin Debussy kuin Ravelkin ovat paljon saaneet perintönä juuri Chabrier’lta. Eikä kansallista espanjalaista säveltaidettakaan, joka niin yllättävällä kevätväkevällä voimalla marsi voittoon Manuel de Falla etunenässä, lippujen hulmutessa vireässä länsituudessa voi kuvitella ilman Chabrier’n esitöitä. Puhutaan aina Mussorgskystä, puhutaan jopa puhumasta päästyäkin, mutta ei muisteta, että se orkesteri, jota kuullaan, ei ole hänen vaan Rimsky-Korsakowin. Chabrier esittäytyy ensimmäisenä todella merkittävänä orkesterinerona Berlioz’n jälkeen, ja tulokset ovat olleet valtavat. Sävelten, joiden käyttöä ei suositella soitinnustaidon oppikirjassa Chabrier tekee mehuksi ja lisää tätä mitä yllättävimmillä sointuyhdistelmillä. Sellainen mies oli Emanuel [!] Chabrier, tarunomainen pianistiurho, suurten mielikuvien mies.<sup>646</sup>

Parikymmentä vuotta Pariisin-oleskelun jälkeen ilmestyneestä lehtikirjoituksesta ei voida suoraan päätellä, mitä Klami ajatteli samoista kysymyksistä *Habaneransa* säveltämisen aikoihin. Niin espanjalainen kuin venäläinenkin musiikki nähtiin hänen Pariisissa oleskellessaan myös ranskalaisittain tyypillisesti kulttuurisen toiseuden kuvastimessa. Ei toisaalta ole syytä sulkea pois sitäkään ajatusta, että taidemusiikin ”kansallisessa” espanjalaisessa idiomissa Klamia kiinnostivat alun alkaen varsinkin siihen sovelletut ja sovellettavat orkesterikeinot.

### 7.1. Espanjan kansanomainen musiikkiperinne ja ranskalais-espanjalainen vuorovaikutus

Ranskassa ”uudella espanjalaisella musiikilla” oli Venäjältä tulleita musiikkivaikutteita verrattomasti vakiintuneempi ja historiallisesti erikoislaatuisen asema. Romantiikkaa edeltävä espanjalainen korkeakulttuuri oli maassa

646 Klami 1943. Ks. myös luvut 5.1. Venäläisen viisikon musiikki Pariisissa 1924–1925 ja 14.1. Klamin orkesteri-ihanne. Toisessa yhteydessä Klami (1936a) luonnehti Chabrieria yhdeksi mielenkiintoisimmista ja rohkeimmista ranskalaisista säveltäjistä, jolla myös on ollut ”merkittävä vaikutus nykyaikaiseen orkesterimusiikkiin”. Helsingin kaupunginorkesteri oli esittänyt Chabrierin oopperan *Gwendoline* alkusoiton konsertissaan jo 1906 (7.11.).



vanhastaan tunnettua, mutta se jäi taka-alalle ranskalaisen kiinnostuksen alettua Napoleonin Espanjan-miehityksen (1808–1813) aikoihin suuntautua nimenomaan Espanjan kansanomaiseen kulttuuriin, johon kollektiivisen toiseuden etsintä samalla liittyi.<sup>647</sup> Ennen kuin Ranskassa alkoi 1830-luvun tienoilla esiintyä kasvavaa kiinnostusta maan omaan kansanrunouteen ja -lauluun, Espanja oli jo ruokkinut romanttista ranskalaista mielikuvitusta runsaasti kansanperinteellään.<sup>648</sup> 1800-luvun kiinnostus kansanperinteeseen, kuten tämän tutkimuksen ensimmäisessä osassa todettiin, ei ollut vain nationalistisesti motivoitua. Ranskassa Victor Hugo (1802–1885) ja Alfred de Musset (1810–1857) ammensivat innoitusta espanjalaisesta *Romancerosta* samoihin aikoihin, jolloin Johan Ludvig Runeberg syventyi Suomessa serbialaiseen kansanrunouteen.<sup>649</sup> Yhä uudet romanttiset matkustajat saivat ylläkkeen kokea Espanja omakohtaisesti heidän perehtyessään Espanjan-oleskeluista kertoviin romaaneihin ja matkakirjoihin.<sup>650</sup> Ranskalaisille taidemaalareille, esimerkiksi Edouard Manet’lle (1832–1883) ja Edgard Degas’lle (1834–1917), Espanjasta tuli innoituksen lähde.<sup>651</sup>

Pariisiin myös asettui jo saman vuosisadan alkupuoliskolla espanjalaisia poliittisia pakolaisia, joiden joukossa oli niin taiteilijoita ja älymystön edustajia kuin kuninkaallisiakin. Näiden ryhmien vuorovaikutuksesta ranskalaisten kanssa tuli vilkasta. Espanjalaiset tanssijat saavuttivat Ranskassa 1830-luvulta alkaen suosiota bolero-esityksillään. Pariisissa vallitsi vuoden 1835 tienoilla Espanja-villitys, joka ulottui myös *vaudevillen* ja arkielämän ilmiöiden alueelle. Espanjalainen musiikki ymmärrettiin pitkään viihteeksi. Emigroituneiden laulajien toiminnan ansiosta – loistavimpia heistä olivat Manuel García (1775–1832) jälkeläisineen – espanjalaisista laulelmista tuli salongeissa suosittuja. Espanjalaisista kitaristeista kaupungissa vaikutti ensimmäisenä Fernando Sor (1778–1839), ja soitin koki pariisilaisen loistokautensa. Eräät Pariisin konservatorion monista espanjalaisopiskelijoista, varsinkin viulisti Pablo de Sarasate (1844–1908) sekä pianistit Ricardo Viñes (1875–1943) ja Enrique

647 Ks. Parakilas 1998, varsinkin 138–141.

648 Ks. esim Dutertre 1993, varsinkin s. 15.

649 Serbialaisen kansanrunouden merkityksestä Runebergille ks. Klinge 1997, 81–82 ja Klinge 2004, 284–299. Serbialaisen kansanrunouden antama inspiraatio ilmenee keväällä 1830 ilmestyneen esikoiskokoelman osastossa ”Idyll och epigram”. Runebergin käännöskokoelma *Serviska folksånger* ilmestyi myöhemmin samana vuonna. Abel Hugon tekemä *El Romanceron* ranskannos ilmestyi 1822. Sen innoitus ilmenee Victor Hugon kokoelmisissa *Odes et ballades* (1826) ja *Les orientales* (1829) sekä Alfred de Musset’n kokoelmassa *Contes d’Espagne et d’Italie* (1829).

650 Merkittäviä ranskalaisia Espanjaa käsitelleitä matkakirjailijoita olivat François-René de Chateaubriand (Espanjan-oleskelu 1806), Prosper Mérimée (useita oleskeluja 1830 alkaen) ja Théophile Gautier (1840).

651 Bergadà 2003a ja 2003b.

Granados (1867–1916), herättivät huomiota.<sup>652</sup> Etienne-Nicholas Méhulin ooppera *Les deux aveugles de Tolède* (ke. Pariisissa 1806) alkusoiton sisältämine bolero-rytmeineen on varhainen esimerkki ranskalaisen taidemusiikin kansanomaisesta espanjalaisesta innoituksesta.<sup>653</sup>

Espanjassa ranskalaisia kiehtoi valtaosan 1800-luvusta ja edelleen 1900-luvun alussa ennen muuta sen eteläisin osa Andalusia, jossa islamilaisuus oli säilyttänyt 1400-luvun lopulle saakka hallitsevan aseman islamin muuten jo vetäydyttyä kristittyjen hallitsijoiden tieltä Iberian niemimaalta. Musiikissakin ranskalainen Espanjan-innostus oli suuressa määrin osa laajaa orientalistista aatevirtausta. Islamilaisen Espanjan ja espanjalaisen toiseuden loistava symboli ja monien taiteenalojen innoittaja oli Alhambran linna Granadassa. Alhambrismi oli myös kirjallisuuden suuntaus, jonka kautta mielikuvia Alhambran öisen, kuun hopeoiman linnanpuutarhan kätkemistä aistinautunnoista, lämpimästä hiljaisuudesta ja solisevista suihkulähteistä kulkeutui edelleen ranskalaiseen taidemusiikkiin.<sup>654</sup> Pariisin ”uusi espanjalainen musiikki” ei siis kulkeutunut Espanjasta Ranskan pääkaupunkiin valmiina kansallisena tyylinä ja espanjalaisten säveltäjien partituureina. Se muotoutui paljolti Pariisissa ranskalaisen Espanjan-innostuksen mutta myös ranskalais-espanjalaisen vuorovaikutuksen seurauksena.

Pariisissa pianistina 1889 menestyneestä ja sinne 1894 asettuneesta Isaac Albénizista tuli vuosisadan lopun erityisen kauaskantoisen ilmiön keskushenkilö. Tästä pianisti–säveltäjästä tuli Pariisin musiikkieliitin täysivaltainen jäsen, espanjalaisen kulttuuriväen vaikutusvaltainen yhdysmies ja tässä ominaisuudessa ennen kokemattoman ranskalais-espanjalaisen musiikillisen vuorovaikutuksen osapuoli. Albéniz, Schola Cantorumin pianonsoiton opettaja (noin 1898–1900)<sup>655</sup> ja Chaussonin, Dukas’n, Faurén ja d’Indyn ystävä, voitti tyylillisesti uudistavalla pianokappaleiden kokoelmallaan *Ibéria* (julkaistu 1906–1909) osakseen muun muassa Debussyn ihailun.<sup>656</sup> Juuri Alhambraan viittaavat sellaiset Debussyn teosotsikot kuin ’La soirée dans Grenade’ (Ilta Granadassa), ’La puerta del Vino’ (Viiniportti, millä nimellä viitataan yhteen Alhambran porteista) ja *Lindaraja* (terassi Alhambrassa). Pariisin keskeisyydestä espanjalaisten musiikkikaupunkina seurasi, että myös

652 Bergadà 2003a. Bergadà julkaisee varsin kattavan luettelon merkittävimmistä espanjalaisista 1800-luvulla Pariisissa oleskelleista muusikoista ja säveltäjistä.

653 James Parakilas erittelee oopperaa *Les deux aveugles de Tolède* taidemusiikin kansanomaista espanjalaista innoitusta käsittelevässä esseessään ”How Spain Got a Soul” (Parakilas 1998).

654 Ks. esim. Parakilas 1998, 174–175, 183.

655 Bergadà 2003.

656 Debussy 1992b, 251–252, Bergadà 2003.

espanjalainen musiikillinen nationalismi muotoutui vuosisadan vaihteessa paljolti Pariisissa.<sup>657</sup>

Musiikin käyttökelpoisuus kansallisen identiteetin rakennustyössä sai 1800-luvun lopulla Ranskassakin kasvavan merkityksen. Kun 1920-luvun Pariisi on nähty modernismin ja uusklassismin kaupunkina, on saatettu unohtaa, että ranskalainen kiinnostus kansalliseen ja etniseen erikoislaatuun säilyi ensimmäisen maailmansodan jälkeenkin voimakkaana. Juuri 1920-luvulle sijoittui siellä myös kansallista espanjalaista suuntausta edustavien säveltäjien musiikin levityksen kulta-aika, ”espanjalaisen musiikin runsauden lakipiste Pariisissa”.<sup>658</sup> Kun espanjalaisten säveltäjien kansallisesti orientoitunut tuotanto koki pariisilaisilla musiikkinäyttämöillä näin suuren ja kannustavan menestyksen, voidaan tällainen kannustus katsoa myös velvoittavaksi ja joskus espanjalaista musiikkia marginalisoivaksi. Kirjoittaessaan vuonna 1921 espanjalaisesta ”neljän ryhmästä” (Federico Mompou, Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Oscar Esplá) alan tunnettu ranskalainen asiantuntija – itsekin kansanomaisesta espanjalaisesta ohjelmistosta innoittunut säveltäjä sekä *Les Six*-ryhmän tunnetuksi tekijä – Henri Collet<sup>659</sup> esitti tällaisessa hengessä vahvan normatiivisen kannanoton:

Mitä tulee seuraamaan heidän kehityksestään tai mieluumminkin vallankumouksestaan? Kun he ovat näin liittyneet yhteen palvellaakseen palavasti kansanomaista taidetta ja edistyksellistä musiikkia, emme epäile, etteivätkö he pysyisi puhtaasti espanjalaisina huolimatta heidän hengenheimolaisuudestaan meidän avantgardesäveltäjiemme kanssa ja huolimatta heidän liittymisestään suureen Pariisista Lontooseen ulottuvaan virtaukseen, jonka johdosta tämä linja on kansainvälinen väylä. Muutoin, ryhmän menestymisen edellytys on, että se pitää tiukasti kiinni etnisestä erikoislaadustaan. Mikään ei ole toivottavampaa kuin se, että se säilyttää läheisen yhteyden meidän edistyneimpien ryhmiemme kanssa rohkean, jatkuvassa kehityksessä olevan tekniikan kautta. Mutta se, mikä ennen muuta on tärkeää, on että se ammentaa jatkuvasti voimansa maailman musikaalisimman kansakunnan kansanomaisesta ytimestä.<sup>660</sup>

657 Vrt. esim. Bergadà 2003a ja 2003b sekä Parakilas 1998, 138–139, 188–193. Albénizilta tukea saanut nuorempi espanjalaissäveltäjä Joaquín Turina muisteli kiitollisena Albénizin ja de Fallan kanssa pariisilaisessa kahvilassa 1907 käymäänsä keskustelua, jonka yhteydessä hahmotettiin tulevan kansallisen espanjalaisen musiikin suuntaviivoja. Turinan mukaan Albéniz nimenomaan kannusti häntä irrottautumaan Schola Cantorumin vaikutuspiiristä (jossa sevillalainen Turina harjoitti opintoja) ja perustamaan taiteensa espanjalaiselle tai andalusialaiselle kansanlaululle. Laspeyres 1988, 67–69.

658 Jambou 2003, 104, 2003a, 125. Jambou viittaa vuosikymmenen puolivälin tilanteeseen tekemäni selvityksen (Tyrväinen 1999, 453–463) pohjalta.

659 Pariisissa syntynyt Collet opiskeli Espanjassa mm. Felipe Pedrellin ja Manuel de Fallan johdolla ja loi läheiset suhteet esimerkiksi Granadosiin ja Turinaan. Harbec & Paiement.

660 ”Qu’advieindra-t-il de leur évolution ou plutôt de leur révolution ? A s’unir ainsi dans

Esimerkiksi juuri tällä tavalla Pariisi kansainvälisenä musiikkimetropolina ja poliittisesti painavana maailmankaupunkina kokosi, luokitteli, arvotti ja säätelöi muiden maiden musiikkia. Sulho Ranta näyttää Pariisin-matkallaan liittyneen tällaiseen ajattelutapaan ja sitten edistäneen sitä Suomessa.<sup>661</sup>

## 7.2. ”Espanjalainen musiikki” Pariisissa 1924–1925

Klamin Pariisin-oleskelun aikana espanjalaisten säveltäjien Granados, Albéniz, de Falla, Manuel Infante, Federico Mompou,<sup>662</sup> Turina ja kuubalaissyntyisen Joaquín Ninin kansanomaiseen lähtökohtaan nojaavia teoksia esitettiin kaupungissa runsaasti. Näiden kaikkien säveltäjien oleskelut Pariisissa edesauttoivat heidän taiteensa integroitumista kaupungin musiikkielämään. Kyseiselle ohjelmistolle omistetut teemakonsertit mielikuvitusmatkoille houkuttelevine otsikkoineen alleviivasivat espanjalaisen musiikin kollektiivista identiteettiä ja sen topografisia kiinnekohtia.<sup>663</sup> Ajatellen Klamin vastaista orkesterisäveltäjän tuotantoa on valaisevaa huomata, että toukokuun 1924 alusta kesäkuun 1925 loppuun ulottuvana ajanjaksona suurin osa näistä espanjalaisten säveltäjien teoksista edusti piano-, laulu- ja kamarimusiikkia. Albénizin orkesteriteoksista oli esillä vain Välistä oopperasta *Pepita Jiménez*. Klamin omien lausuntojen perusteella on aihetta tuoda erikseen esiin vain Manuel de Fallan hänessä herättämä kiinnostus.<sup>664</sup>

---

le culte fervent d'un art populaire et une musique progressive, nous ne doutons pas qu'ils ne demeurent purement Espagnols, en dépit de leurs affinités avec nos musiciens d'avant-garde et de leur conjonction avec le grand courant qui va de Paris à Londres et fait de ce parcours une voie internationale. Au demeurant, le succès du groupe dépend du maintien farouche de son originalité ethnique. Que par les audaces d'une technique en perpétuel devenir, il reste en étroit contact avec nos propres groupes avancés, rien n'est plus désirable. Mais qu'il persiste à puiser ses forces dans le sève populaire de la nation la plus musicienne du monde, voilà surtout ce qu'il importe.” Henri Collet'n *Le Guide du concertista* 4.11. 1921 ilmestynyt kirjoitus ”La Jeune Ecole Espagnole ou 'Le Groupe des Quatre'” siteerattuna Collet'n 1929, 153 mukaan.

661 Ks. Ranta 1930 ja tämän tutkimuksen luku 3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana, 146–147.

662 Mompouta koskien olisi erityisen tärkeää eritellä tarkemmin kysymystä teosten mahdollisesta kansanomaisesta lähtökohdasta. Richard Peter Paine kirjoittaa: ”Many of his miniatures set out to evoke the essence of a particular mood, either a response to a scene in life or something more abstract: he believed in the 'magical' power of harmony to be quite precise in this respect. His *Cants mágics* and *Charmes* may be seen as an attempt to imagine how a medieval practitioner of the occult might have used this power.” Paine, Mompou.

663 Konsertti 10.11. 1924 oli otsikoitu ”Soirée espagnole”, 17.3. ”La musique populaire espagnole”, 1.5. ”Voyage en Espagne” (silloin esitettiin espanjalaisten säveltäjien teosten lisäksi Henri Collet'n *Mariana*), 12.5. 1925 ”Musique espagnole”. *La semaine musicale* 1924–1925.

664 Ks. maininta *Suomen musiikkilehden* kirjoituksessa ”Eräs Ravel-konsertti Pariisissa

Vaikka de Falla oli näihin aikoihin jo siirtynyt työskentelemään ns. uusklassisen tuotantonsa parissa, Pariisissa kuultiin edelleen nimenomaan hänen kansanomaiseen suuntaukseensa liittyvää tuotannonosaa.<sup>665</sup> Kaikista espanjalaisista säveltäjistä juuri 103 tilaisuudessa kuultu de Falla oli ylivoimaisesti eniten esitetty ennen Albénizia (87) ja Granadosia (54).<sup>666</sup> Huolimatta runsaasta esilläolosta ohjelmissa, jotka jättivät lukumäärällisesti selvästi jälkeensä esimerkiksi Stravinskyn, hänen esitetyt sävellyksensä olivat useimmiten lyhyehköjä laulu- ja pianoteoksia ja monesti myös orkesterinumeroiden pianosovituksia. Orkesteriteoksista vain *Nuits dans les jardins d’Espagne* (Öitä Espanjan puutarhoissa) pianolle ja orkesterille soitettiin neljästi<sup>667</sup> ja Päätöstanssi baletista *El sombrero de tres picos* kahdesti<sup>668</sup>. Klamin myöhemmän tuotannon perusteella voidaan pitää mahdollisena, että suomalainen säveltäjä tutki näitä kahta de Fallan sävellystä varsin tarkkaan.<sup>669</sup>

Ranskalaisten säveltämästä espanjalaisesta musiikista Pariisin Opéra-Comiquen ohjelmistoon sisältyi Klamin oleskeluaikana *Carmen*, joka nojaa

---

vuosi sitten” (Klami 1925, s. 184).

665 *El retablo de Maese Pedro* oli valmistunut 1923, muttei sisältynyt ohjelmiin Klamin Pariisin-aikana. Cembalokonsertton sävellystyön de Falla aloitti 1923 ja päätti 1926.

666 Vertailun perustana on niiden tilaisuuksien lukumäärä, joissa kyseisten säveltäjien musiikkia esitettiin, riippumatta sävellysten pituudesta tai siitä, montako saman säveltäjän teosta sisältyi jonkin konsertin ohjelmaan. Tarkasteltu ajanjakso on toukokuu 1924 – kesäkuu 1925 (mainitut kuukaudet mukaan lukien), jota koskevat tiedot on kerätty *La semaine musicale* -lehdestä. Ks. s. 177. Muistettakoon, ettei Klami ilmeisesti ollut Pariisissa koko tarkasteltua ajanjaksoa. Kattava luettelo kyseisistä esityksistä sisältyy artikkelini ”Manuel de Falla et le compositeur finlandais Uno Klami : influence technique ou influence idéologique ?” Tyrväinen 1999.

667 Esitykset 8. ja 9.11. (La Société des Concerts du Conservatoire, joht. Philippe Gaubert, sol. Madeleine Grovlez, piano, Salle du Conservatoire), 21.11. 1924 (Concerts Pasdeloup, joht. Piero Coppola, sol. Madeleine Grovlez, piano, Maison Gaveau) sekä 1.2. 1925 (Concerts-Lamoureux, joht. Paul Paray, sol. Magda Tagliaferro, piano, Maison Gaveau). Sama teos kuultiin kaksi kertaa kolmen pianon versiona, 10.2. (Ricardo Viñes, Marcelle Meyer ja Geneviève Besnard, Salle Erard) ja 27.4. 1925 (Mme Pilar-Cruz, Jane Herscher-Clément ja M. Cliquet-Pleyel, Salle Erard).

668 27.12. 1924 Danse du Tricorne (danse finale) [de *El sombrero de tres picos*]. Concerts-Pasdeloup. Rhené-Baton, dir. Théâtre Mogador. 28.12. 1924 Danse du Tricorne (danse finale). Concerts-Pasdeloup. Rhené-Baton, dir. Théâtre Mogador. Klami ei ilmeisesti ollut Pariisissa seuraavien esitysten aikaan: 8.5. 1924 Orkesterisarja *El amor brujo*, Concerts Serge Koussevitzky, joht. Serge Koussevitzky, Théâtre national de l’Opéra; 24.5. 1924 *La vida breve*: Välistoitto ja tansseja, Orchestre de Barcelone, konsertin johtajat Pablo Casals ja Paul Paray, Théâtre des Champs-Élysées; 4.6. 1925 orkesterisarja *El sombrero de tres picos*, joht. Walther Straram, La Société Internationale de Musique Contemporaine, Théâtre de l’Exposition des Arts Décoratifs; 22.5. 1925 *El amor brujo*, Compagnie Bériza, Trianon-lyrique.

669 Olen pohtinut *Nuits dans les jardins d’Espagne*n ja baletin *El sombrero de tres picos* mahdollista merkitystä Klamille artikkeleissa Tyrväinen 1996, 375–379 ja Tyrväinen 1999, 442–445.

Ranskassa sävellysajankohtana aikaa sitten vakiintuneisiin stereotyyppisiin espanjalaishahmoihin. Oopperan säveltäjä Bizet ei ollut perehtynyt espanjalaiseen sävelmistöön niemimaan kylissä ja tavernoissa, vaan Pariisin konservatorion kirjastossa.<sup>670</sup> Opéra-Comiquen ohjelmistossa erottui *Carmenin*, Massenet'n *La Navarraisien* ja *Don Quichotten* sekä Raoul Laparran (1876–1943) *La habaneran* (1907)<sup>671</sup> esitysten muodossa suorastaan jonkinlainen Espanja-teema. Konserttiohjelmissa vakiintunut asema oli viululle ja orkesterille sävelletyllä *Symphonie espagnolella*,<sup>672</sup> jonka Édouard Lalo kirjoitti vuonna 1875 Pablo de Sarasateen varten läheisessä yhteistyössä solistin kanssa. Säveltäjä yhdisti unkarilaisten mustalaisten rapsodisen viulutyylin espanjalaisen tanssi- ja laulumusiikin piirteisiin ja loi kuululle viulutaiteilijalle samalla espanjalaisen musiikin lähettilään roolin.<sup>673</sup> Chabrierin *España* oli esillä kuudesti. Tämä teos, johon säveltäjä sisällytti 1882 tekemänsä Espanjan-matkan aikana muistiin merkitsemiään aiheita ja mm. flamenco-rytmejä,<sup>674</sup> oli seuraavana vuonna tapahtuneen kantaesityksensä jälkeen saavuttanut suuren menestyksen. Se oli edelleen Pariisin huippuorkestereiden ja kapellimestarien Rhené-Baton (Pandeloup), Gabriel Pierné (Colonne) ja Paul Paray (Lamoureux) suosiossa.<sup>675</sup> Harvinaisempaan ohjelmistoon kuuluivat Louis Aubertin *La Habanera* orkesterille<sup>676</sup> ja laulu *La vieille chanson espagnole*<sup>677</sup> sekä Cécile Chaminaden viulu–pianoteos *Sérénade espagnole*<sup>678</sup>.

670 Ks. esim Parakilas 1998, 167. *Carmenin* tunnettu Habanera on peräisin Sebastian de Iradierin kokoelmasta *Chansons espagnoles del Maestro Yradier (canción habanera 'El arreglito')*. Bizet käyttää oopperassaan myös Manuel Garcían *Poloa*. Ks. myös Locke 2009, 128, 166, 168.

671 Tähän teokseen ja esitykseen palataan luvussa 4.3. Habanera taidemusiikin säveltäjien genrevalintana, s. 218–219, viite 700.

672 Lalon *Symphonie espagnole* esitettiin 6.5. 1924 Concerts-Colonnen konsertissa Piernén johtamana, 26.10. (La Société des Concerts du Conservatoire johtajana Gaubert), 1.11. (Concerts-Colonne, joht. Pierné), 26.11., 2.12., 13. ja 14.12. 1924 (Concerts-Pandeloup, joht. Flor Arpaerts), 13.3. 1925 (viulu–piano-versiona), 14.3. (viulutaiteilija Josef Szigeti pianon säestyksellä), 25.3. (Concerts Colonne, joht. Pierné), 2.4. (viulu–piano-versiona), 10.4. (Concerts-Colonne, joht. Pierné), 14.6. Concerts-Lamoureux, joht. Vladimir Shavitch, ja 18.6. 1925 (viulu–piano-versiona). Lisäksi muutamia kertoja esitettiin yksittäisenä teoksen Scherzando-osaa. *La semaine musicale* 1924–1925.

673 Parakilas 1998, 162.

674 Ks. Parakilas 1998, 166–169 ja R. Delage & F. Durif 1970.

675 Rhené-Baton johti *España*n Pandeloup-orkesterin julkisessa kenraaliharjoituksessa 22.11. ja konsertissa 23.11. 1924. Gabriel Pierné toi teoksen esitettäväksi Colonne-orkesterilla 3. ja 11.1. ja Paul Paray Lamoureux-orkesterilla 4.1. 1925. Teos sisältyi myös Concerts-Touchen ohjelmistoon (16.4. 1925).

676 Esitys 19.10. 1924.

677 Esitys 20.11. 1924.

678 Esitys 26.11. 1924 ja Kreislerin sovittamana 28.4. 1925. Sama teosotsikko, jonka Klamin otti myöhemmin käyttöönsä, liittyi myös Etienne Rey-Andreun 12.11. 1924 esitettyyn sävellykseen ja venäläissäveltäjä Glazunovin suosikkiteokseen (esitykset 18.5.,

Klamin ihailema Ravel ei ollut vielä säveltänyt *Boléro*aan (1928) eikä *Don Quichotte à Dulcinée* -laulujaan (1933). Tämän baskilais-iberisen kulttuuriperinnön piirissä kasvaneen säveltäjän – Ravelin äiti, joka oli syntyjään baski, oli asunut Madridissa ja puhui sujuvaa espanjaa – on siitä huolimatta täytynyt näyttäytyä Klamille ohjelmistojen välityksellä varsin espanjalaisena, vaiikkeivät tarkasteltavana ajanjaksona kuullut sävellykset olleet tässä suhteessa samankaltaisia. Romantiikkaa edeltävään espanjalaiseen hovikulttuuriin eläytyvä, nostalginen *Pavane pour une Infante défunte* (1898) oli Ravelin espanjalaisittain inspiroituneista teoksista suosituin ja yksi hänen useimmin esitetyistä sävellyksistään. Enemmän kuin alkuperäisenä pianoversiona<sup>679</sup> sitä soitettiin säveltäjän orkesterisovitukseksi.<sup>680</sup> Myös espanjalaisen kitaramusiikin kaikuja jäljittelevää ’Alborada del gracioso’ pianosarjasta *Miroirs* (1905) kuultiin alkuperäisversiona<sup>681</sup> ja Ravelin omana orkestraationa<sup>682</sup>. Satunnaisesti oli esillä pianosäestyksellinen lauluteos *Vocalise en forme d’Habanera* (1907).<sup>683</sup>

Klamin *Suomen musiikkilehden* kirjoituksessa 1925 Ravelin parhaaksi orkesteriteokseksi arvioimaa – ja vuosikymmentä myöhemmin suorastaan ”maailman kauneimmaksi partituuriksi” kutsumaa – *Rapsodie espagnole* (1907–1908)<sup>684</sup> saattoi kuulla vain kahdessa tilaisuudessa. Ensimmäinen, Piero Coppolan johtama Padeloup-orkesterin konsertti, pidettiin 30.10. 1924 huomionarvoisesti viikkoa ennen kuin Klami kertoi Andströmille oman *Habaneransa* olevan syntymässä. Jälkimmäinen esitys sisältyi Lamoureux-konserttiin Paul Parayn johdolla 8.2. 1925. Opéran ohjelmistossa oli joulun alla kevytmielinen *comédie musicale L’Heure espagnole* (1907–1909).<sup>685</sup> Ravelin uu-

13.6., 11.10. ja 12.12. 1924 sekä 1.1., 24.1., 15.3. ja 4.6.).

679 Esitykset 1.12., 10.12., 30.12. 1924, 17.2., 28.2., 19.3., 8.5. ja 9.5. 1925. *Pavane* esitettiin myös pianosäestyksellisenä tanssinumerona 14.3. 1925.

680 Esitykset 11.10., 26.10., 9.11., 8.12. 1924, 21.1., 1.3., 29.3., 4.4., 5.4. ja 16.4. 1925.

681 Esitykset 26.11., 28.11., 1.12. ja 27.12. 1924, 28.3. 1925 sekä 16.2. 1925 Helge Lindbergin laulukonsertissa hänen ruotsalaisen pianistinsa Harry Ebertin esittämänä soolonumerona.

682 Concerts Grassin konsertissa 17.1. 1925 johtajana E.-C. Grassi.

683 Esitys 2.4. 1925. Ravelin ”Pièce (Habanera)”, jonka sellisti Hans Kindler soitti 11.6. 1924 samassa konsertissa kuin Sibeliuksen *Valse tristen* (Salle des Agriculteurs), oli ilmeisesti saman sävellyksen sellosovitus.

684 Klami 1935. Madetoja kirjoitti vuonna 1913: ”Ravel on pianosävellyksissään luonut oman erikoisen tyylin. Orkesterisävellyksistä on *Rhapsodie Espagnole* saavuttanut suurinta suosiota.” Madetoja 1913a. Ks. myös luku 2.4. Klamin Ravel- ja Schmitt-ihailua koskevia huomioita, s. 186.

685 Esitykset olivat 1.12., 8.12., 17.12. ja 19.12. 1924. Vokaaliosuuksista kuultiin pianosäestyksellisiä katkelmia 4.3. 1925 järjestetyssä konsertissa. Kantaesityksen (1911) yhteydessä teosta oli luonnehdittu ”lievästi pornografiseksi vaudevilleksi” (kriitikko Gaston Carraud siteerattuna Richard Langham Smithin 2000, 189 mukaan.) ”Sävyltään lähentelee tämä teos italialaista buffa-oopperaa, mutta sen huumorissa, tai pikemminkin vitsik-

dempi teos, baskiväritteisen teeman sisältävä Trio (1914),<sup>686</sup> oli jo vakiinnuttanut asemansa.<sup>687</sup> Sodan aikana 1918 edesmenneen Debussyn suuri orkesteriteos *Ibéria* (1905–1908) esitettiin joulukuussa kahdesti Philippe Gaubertin ja maaliskuussa kahdesti Gabriel Piernén johdolla.<sup>688</sup> Hänen pianokappalettaan *La soirée dans Grenade* kokoelmasta *Estampes* soittivat kaudella 1924–1925 monet kuuluisat taiteilijat, kuten Edouard Risler, Marcel Ciampi, Leo Sirota, Jan Smeterlin ja Harriet Cohen.<sup>689</sup> Kitarasointeja jäljittelevä *La sérénade interrompue* (1910)<sup>690</sup> pianopreludien ensimmäisestä vihkosta ja *La puerta del vino* toisesta (1913)<sup>691</sup> olivat myös esillä.

Vaikkei voida tietää, miten laajalti Klami oli perehtynyt kyseiseen ohjelmistoon, voidaan päätellä sen inspiroineen häntä. Sen on myös täytynyt muistuttaa häntä siitä perustavasta ajatuksesta, että säveltäjän ammentaessa keinovaroja kansanomaisesta musiikkiperinnöstä kansallinen yhteenkuuluvuus ei voinut rajoittaa häntä.

### 7.3. Habanera taidemusiikin säveltäjien genrevalintana

Klami ei nyt Pariisissa alkanut kirjoittaa pelkkää espanjalaisen kansantanssigenren mukaan nimettyä sävellystä vaan nimenomaan habaneraa. Mikään ei viittaa siihen, että säveltäjä olisi Pariisissa tai ennen siellä oleskeluaan muualla kuullut tai nähnyt kansanomaisen habaneran esityksiä. Tämä tanssi oli kehittynyt Kuubassa eurooppalaisten ja afrikkalaisten elementtien pohjalta.<sup>692</sup> Se tuotiin 1800-luvulla takaisin Eurooppaan, ja se omaksui eri puolilla

---

käisyydessä, on farssinluontoista operettimakua”, Madetoja kirjoitti 1925.

686 Ravel itse huomautti, että Trion ensi osan ensimmäinen teema on ”baskiväritteinen” (de couleur basque). Ks. esim. Roland-Manuel 1938, 124 sekä Orledge 2000, 31 ja DeVoto 2000, 105. Klami kirjoitti 1935: ”– syntyi a-molli pianotrio, jossa ensimmäisen osan pääteema on baskilainen kansanlaulu hieman muunneltuna.” Klami 1935a.

687 Esitykset 24.6. (Cortot, Thibaud, Casals), 11.12., 15.12.1924, 2.2. (Y. Lefebure, piano, C. Forte, viulu, L. [?] Fournier, sello), 22.2., 25.2., 28.2., 2.3., 10.3., 12.3., 22.4.1925.

688 La Société des Concerts du Conservatoire 13. ja 14.12. 1924 johtajana Philippe Gaubert, Concerts-Colonne 1.3. ja 7.3. 1925 johtajana Gabriel Pierné.

689 Konsertit pidettiin seuraavasti: 30.10. 1924 Edouard Risler, Salle Erard, 14.11.; Mathilde Nunes, Hôtel Majestic (samassa konsertissa kuultiin Albénizin *El Puerto*); 26.11. Yvonne Marconville, Maison Gaveau; 28.11. Marcel Ciampi, Maison Gaveau; 24.1. 1925 Leo Sirota, Maison Gaveau; 26.1. Harriet Cohen, Salle des Agriculteurs; 7.2. 1925 Jan Smeterlin, Concerts du Vieux-Colombier. Koska Klamin Pariisiin saapumisen päivä ei ole tiedossa, on epävarmaa, oliko hänellä tilaisuus kuulla tätä Debussyn pianosävellystä touko- ja kesäkuun konserteissa (2.5., 5.5., 7.5. ja 5.6. 1924).

690 Esitykset ainakin 17.1. (Yves Margat) ja 7.2. (Jan Smeterlin) 1925.

691 *La semaine musicale* -lehden ohjelmatietojen perusteella sävellys kuultiin ainakin Harriet Cohenin soittamana 26.1. 1925 sekä muiden Debussyn pianopreludien ohella Geneviève Dehellyn konsertissa 28.4. 1925.

692 Espanjalaisten Amerikkaan mukanaan viemä kontratanssi kotiutui 1600-luvun lo-



Espanjaa erilaisia tunnuspiirteitä.<sup>693</sup> Andalusiassa siitä muun muassa kehittyi tango andaluz; Emmanuel Chabrier kuuli ja näki Cadizissa 1882 mustalaisten esittämää tangoa ja tunnisti genren yhteyden habaneraan.<sup>694</sup> Lukuun ottamatta Sarasaten (1844–1908) *Habaneraa* viululle<sup>695</sup> ei Klamin oleskeluajana Pariisissa soitettujen espanjalaisten säveltäjien teosten joukkoon sisälly *Habanera*-otsikkoa kantavia sävellyksiä, vaikka otsikoinneissa tavataan esimerkiksi sellaisia espanjalaisen tanssin genrejä kuin sevillana (Albéniz, Turina), seguidillas (Albéniz ja de Falla), polo (Albéniz, de Falla, Joaquín Nin) ja jota (Granados, de Falla).<sup>696</sup>

Manuel de Falla huomauttikin vuonna 1939, että espanjalaisia hämmästytti nähdä habaneran elävän espanjalaisen musiikin luonteenomaisena ilmaisumuotona ranskalaisessa musiikissa, kun se oli Espanjassa puoli vuosisataa aikaisemmin jo unohdettu.<sup>697</sup> Habaneran säveltäminen 1920-luvun puolivälissä merkitsi kuitenkin vanhahtavaa genrevalintaa myös pariisilaisesta näkökulmasta katsoen. Pariisin ohjelmistoissa sitä edustivat Klamin oleskeluajana Bizet’n (1838–1875) *Carmenin* (1873–1874) kuuluisa suosikkinumero, Chabrierin (1841–1894) *Españaa* maineeltaan ja kooltaan vaatimattomampi *Habanera* vuodelta 1885 (orkestroitu 1888),<sup>698</sup> Saint-Saënsin (1835–1921) 1887 sävelletty *La havanaise* sooloviululle ja orkesterille,<sup>699</sup> Debussyn (1861–1918) *Iberian* (1905–1908) toinen osa ’Les parfums de la nuit’, saman säveltäjän pianosävellykset *La soirée dans Grenade* (johon liittyy esitysohje ”Mouvement de Habanera”, 1903) ja *La puerta del vino*, Ravelin (1875–1937) osan ’Habanera’ (kahden pianon teoksen *Sites auriculaires*, 1895–1897, mukaan) sisältävä

---

pusa ja 1700-luvun alussa Kuubaan, johon vasta ranskalaiset pakolaiset 1800-luvun taitteessa vakiinnuttivat sen tyyliteltyssä muodossa. Siitä kehittyi ”havannalainen tanssi”, seuratanssi, joka rakentui kahden kahdeksan tahdin mittaisen jakson muodostaman kokonaisuuden kertauksista. Kontratanssin alkujaan säännöllinen rytmiikka muuttui mustien muusikkojen käsittelyssä, ja *contradanza habanera* eli habanera sai luonteenomaisia pisteellisiä ja synkopoituja rytmipiirteitään. Parit tanssivat *habaneraa* hitaassa tempossa arvokkain askelin, jalkateriä tuskin maasta irrottaen, elehtien aistillisesti käsivarsin, lantein, pään asennoin ja katsein. Taidemusiikin piiriin habanera omaksuttiin Kuubassa jo Manuel Saumell Robredon (1817–1870) tuotannossa. Barulich & Fairley.

693 Ks. Bakhtiarova 2004 ja ja Barulich & Fairley.

694 Chabrier kirjoitti tästä kokemuksesta: ”Se on puhdas flamenco-tanssi, eräänlainen ’americana’, habanera, joka pyrkii jäljittelemään veneen keinahtelua.” (”– c’est une danse pure flamenco, une sorte d’ « américaine », de habanera qui cherche à imiter les roulis d’un bateau –.”) Delage & Durif 1970, 196.

695 Teoksen esitti Jenny Joly Salle des Agriculteursissa 28.1. 1925.

696 *La semaine musicale* -lehden 1924–1925 ohjelmatietojen mukaan.

697 de Falla 1992c, 231–232.

698 Francis Touchen johtama esitys 8.3 1925 Concerts-Touchen järjestämässä konsertissa.

699 Francis Touchen johtama esitys 14.3. 1925 Concerts-Touchen järjestämässä konsertissa.

*Rapsodie espagnole* (1907–1908) ja *Vocalise-étude en forme d’habanera* (1907), Massenet’n musiikkisanontaa muistava, Opéra-Comiquen ohjelmistoon kuullut ranskalaisen Raoul Laparran (1876–1943) ooppera *La habanera* (1907)<sup>700</sup> sekä Louis Aubertin (1877–1968) näitä ennen ensimmäistä maailmansotaa kirjoitettuja sävellyksiä uudempi orkesteriteos *La Habanera* (1917–1918)<sup>701</sup>.

Mitä tulee edellä mainittuihin säveltäjiin, Klami itse on antanut aiheen arvioida – Chabrierin mahdollisen merkityksen ohella<sup>702</sup> – varsinkin Ravelin ja Debussyn osuutta oman ”espanjalaisen” suuntautumisensa muotoutumisessa ja erityisemmin *Habaneran* synnyssä. Yhdessä suomalaisen säveltäjän vuonna 1935 Ravelin 60-vuotispäivän yhteydessä laatimista kirjoituksista ilmenee, että hän oli selvillä *Rapsodie espagnolen* ’Habanera’-osan merkityksestä Debussyn luomistyölle.

Hänen [Ravelin] 1895 sävelletyissä Habanerassaan on sellaisia teknillisiä tehokeinoja ja yllättäviä käännteitä, että niitä turhaan saa hakea aikaisemmasta musiikkikirjallisuudesta. Tämä kappale, jossa mitä vaihtelevimmat sointu- ja aiheyhdistelmät pyörivät itsepäisesti paikallaan pysyvän perussävelen ympärillä, synnyttää ennen kuulemattoman kiihkeän tunnelman. Sama Habanera antoi sitten myöhemmin aiheen erääseen taiteelliseen yhteenottoon, joka sen seurausten vuoksi ansaitsee tulla tässä kerrotuksi. Kuuluu espanjalainen pianisti Ricardo Viñes soitti v. 1904 kolme suuren ranskalaisen uudistajan Claude Debussyn pianokappaletta. Eräs niistä ”Ilta Granadassa” käy Habaneran huolettomassa rytmissä, ja Debussy on sen tunnelman saavuttanut juuri samoilla keinoilla kuin nuori Ravel useita vuosia aikaisemmin. Tapaus aiheutti kiivaan mutta ystävällisen väittelyn, joka aikoinaan herätti suurta hälinää melomaanien parissa. Ravel, joka antoi oman Habaneransa Debussylle tutkittavaksi, oli sitä mieltä, että hänen kuuluisa virkaveljensä oli tietämättään ja vaistomaisesti

700 Richard Langham Smith kirjoittaa hakusanan ’Raoul Laparra’ alla: ”Two of Laparra’s operas, *La habanera* (1908) and *La jota* (1911), have dance scenes built into the librettos and deal with Latin concepts of honour and revenge. – – In style, Laparra’s music looks back to Massenet, absorbing few of the innovations of the earlier part of the century. His book *Bizet et l’Espagne* (Paris, 1934) contains a critical examination of the Spanish elements in *Carmen*, but his study of Spanish music remains his most important contribution to musicology.” Laparran *La habanera* esitettiin Opéra-Comiquessa 24.5., 31. 5., 5.6., 7.6., 25.6. ja 7.12. 1924. Saman säveltäjän pianokappale *Calesera* esitettiin 26.1. ja *Un dimanche basque* 16.3. 1925. *La semaine musicale* 1924–1925. Laparran oopperan Pariisissa kesäkuussa 1924 kuullut Leevi Madetoja kirjoitti *Suomen musiikkilehden* raportissaan: ”Koomillisessa Oopperassa hallitsevat jatkuvasti Massenet ja Puccini – ’Carmenia’ luonnollisesti lukuunottamatta – ohjelmistoa, mutta kuulin siellä yhden uutuudenkin, espanjalaisaiheisen oopperan ’Habanera’. Sen säveltäjä, Raoul Laparro [!], joka itse oli kirjoittanut hyvin erikoissävynen tekstikirjankin, on ilmeisesti hieno taiteilija, vähemmän merkittävä puhtaasti luovan voimansa kuin tyylikkään ja luonteenomaisen tekotapansa puolesta.” Madetoja 1924.

701 Teos kuultiin 19.10. 1924 Concerts-Lamoureux’n konsertissa Salle Gaveaussa Paul Parayn johdolla. Teoksesta on olemassa myös nelikätisesti soitettava pianoversio.

702 Ks. Klami 1943.

ti tehnyt lainauksen. Hyvin kauaskantoiset seuraukset tästä yhteenotosta johtuivat sen vuoksi, että lopullisesti vakuuttaakseen isyytensä sävellykseen Ravel v. 1907 kirjoitti ”Espanjalaisen rapsodian”, ja sijoitti siihen 12 vuotta aikaisemmin syntyneen Habaneransa. Näin syntyi teos, jota yhä vielä pidetään uuden orkesteritaiteen voittamattomana saavutuksena.<sup>703</sup>

Sen ohella että Klami edellä luonnehtii habaneran rytmiä ”huolettomaksi”, kysymys tämän espanjalaisen kansanmusiikin genren lajityypillisistä tai ”autenttisista” kansanomaisista piirteistä ei saa hänen käsittelyssään mitään sijaa. Aivan samoin kuin edellä lainattu Chabrierin *Españaa* koskeva lausunto osoitti Klamin olleen palavasti kiinnostunut ”uuden espanjalaisen musiikin” sävellysteknisistä toteutuskeinoista, Klamin Ravelin *Habaneraa* koskevat sitaattit kertovat toisella tavalla saman asian. Voidaan kokoavasti todeta, että ainakin vuosikymmen Pariisin-matkan jälkeen Klami tunsi varsin läheisesti ranskalaisen musiikin ”espanjalaisen suuntauksen” ja oli perillä sitä koskevista kirjoittelusta. Teosotsikko *Habanera* liittää Klamin hänen Pariisin-aikansa ja toimintaympäristönsä perinteisiin ranskalaisiin pikemmin kuin espanjalaisiin musiikkivirtauksiin. Todennäköisimpänä yksittäisenä ulkoisena kimmokkeena Klamin ryhtymiselle *Habaneran* sävellystyöhön voidaan pitää Ravelin *Rapsodie espagnolen* esitystä Padeloup-orkesterin konserttissa 30.10. 1924. Oletus on epävarma eikä vielä selitä säveltäjän taiteellisia motiiveja.

#### 7.4. Musiikin ”espanjalaisuus” ja säveltäjän identiteetti

Klamin *Habaneraa* voidaan lähestyä kysymällä, millaisesta lähtökohdasta käsin säveltäjä kohtasi häntä hänen kosmopoliittisessa työskentely-ympäristössään ympäröineitä normeja ja odotuksia. *Habaneran* ”espanjalaisuus” tuntui kantaesitysvuonna 1928, aikalais-Suomen kansallisen identiteettikulttuurin kontekstissa, monista kuulijoista luultavasti kosmopoliittisen identiteetin tarkoitukselliselta ilmaisulta. Ravelin näkemykset osoittavat, ettei ole välttämätöntä ajatella ei-espanjalaisen säveltäjän tyylikelementtien espanjalaisuuden todistavan 1900-luvun ensi vuosikymmeninä kansallisen identiteetin heikkoudesta. Tämä ranskalainen säveltäjä kieltäytyi kyllä sotavuonna 1917 osallistumasta Ligue nationale pour la défense de la musique française (Ranskalaisen musiikin kansallinen puolustusliitto) vaatimaan ”saksalais-itävaltalaisen aikalaistaiteen boikottiin”. Hän kehui tällöin nimeltä mainiten Schönbergiä, Bartókia ja Kodályä.<sup>704</sup> Siitä huolimatta hän totesi vuonna 1924 espanjalaisen lehden haastattelussa:

<sup>703</sup> Klami 1935.

<sup>704</sup> Tämän sodan aikana perustetun liiton kunniakomiteaan kuuluivat mm. Camille Saint-Saëns ja Vincent d'Indy. Duchesneau 1997, 93–96.

Taiteessa, toisin kuin politiikassa, olen nationalisti. Tiedän, että olen ennen kaikkea ranskalainen säveltäjä: sitä paitsi julistaudun klassisistiksi. Tiedän myös, että minulla on ranskalaisten taiteilijoiden ansiot ja puutteet. Me emme enempää halua kuin osaakaan tuottaa kolossaalisia teoksia; olemme aina jossain määrin älyllisiä, mutta näissä rajoissa yllämme usein täydellisyyteen.<sup>705</sup>

Taiteilijaidentiteetiltään selkeästi ranskalaisena säveltäjänäkin Ravel koki itsensä vapaaksi ottamaan käyttöönsä perinnemusiikkia eri kulttuuri-konteksteista. Monet häntä edeltäneet ranskalaiset säveltäjät olivat käsitelleet espanjalaista kansanmusiikkia tuoden esiin samalla kertaa sen etnisesti määräytyneen erikoislaadun ja korkeakulttuurin edellyttämän persoonallisen kädenjäljen. Ravel näki kansanmusiikin ammattinsa kannalta säveltämisen materiaalina, joka joutui taiteilijan työssä tarkan tyyllittelyn alaiseksi. Siten hän luonnehti yhdysvaltalaisen lehden haastattelussa vuonna 1928 bluesia todella amerikkalaiseksi ilmiöksi, mutta huomautti kirjoittaneensa oman viululonaattinsa Bluesissa ”ranskalaista musiikkia, Ravelin musiikkia”. Ravel katsoi, että merkittävien säveltäjien persoonallisuudet olivat heidän käyttämänsä materiaalia voimakkaampia.<sup>706</sup>

Espanjalainen Manuel de Falla puolestaan esitti vuonna 1916 laatimassaan esipuheessa Jean-Aubryn teoksen *La musique française d'aujourd'hui* (Tämän päivän ranskalainen musiikki) espanjankieliseen käännökseen toivomuksen, että käynnissä oleva maailmansota saattaisi voimaan vanhat ”rotu-alueiden” rajat: ”Nämä rajat kuuluivat pyhimpiin kansojen suojeltaviin rikkauksiin: sellaisia olivat taiteen luonteenomaiset arvot rodun luomuksena.”<sup>707</sup> Poiketen täysin Ravelin opettajan, omassa pariisilaisessa ympäristössään hyvin vaikutusvaltaisen Gabriel Faurén näkemyksestä hän otti aikansa uutta musiikkia koskevassa kirjoituksessa samana vuonna samassa hengessä myös suoraan kantaa eklektismin ideologiana:

---

705 Orenstein (compil. & ed.) 1990, 433.

706 Orenstein (compil. & ed.) 1990, 46.

707 Falla kutsui vuonna 1916 Jean-Aubryta ja Henri Collet'ta espanjalaisen musiikin ”omistautuneimmiksi ja innokkaimmiksi propagandisteiksi Ranskassa”. de Falla 1992a, 54, 60. Teoksessaan *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle* Collet (1929, 8–9) lausuu ylopeästi: ”Ulkomaalaisten piti osoittaa espanjalaisille heidän kansanomaisen aarteensa mittaamaton arvo ennen kuin he itse uskoivat siihen. – – Tässä tapauksessa ranskalaisille kuuluu kunnia nuorten espanjalaisten säveltäjien tukemisesta ja rohkaisemisesta heidän aroissa yrityksissään luoda kansallinen koulu. He eivät voineet omassa kotimaassaan luottaa minkäänlaiseen viralliseen kannatukseen.” (”Il a fallu que les étrangers révèlent aux Espagnols l'inestimable valeur de leur trésor populaire pour que ces derniers finissent par y croire. – – En l'occurrence, c'est à des Français que revient l'honneur d'avoir soutenu, encouragé les timides essais des jeunes compositeurs espagnols en vue de fonder une école nationale.”)

En ole enkä voisi olla millään tavalla eklektinen, mikä johtuu tavastani olla olemassa ja tuntea. Pidän eklektikkoja kaikkien suurten ajatusten menestyksen kannalta erittäin vahingollisina olentoina. Mitä edistystä kykenisi eklektikkojen muodostama yhteiskunta toteuttamaan? Sanon vielä enemmän: en usko eklektismiin. Hänellä, joka hyväksyy ja kiittää kaikkein vastakohtaisimpia ajatuksia ja mielipiteitä, joko ei ole niitä omasta takaa – missä tapauksessa hän tekee itsestään hyödyllisen vähään tai ei mihinkään –, tai hän on arkajalka tai laiska ihminen hyväntahtoisen ja alentuvan kaupunkilaisen ulkokuoren takana.<sup>708</sup>

Kansallinen musiikkiperintö käsitti de Fallan ajattelussa – kuten hänen espanjalaisen opettajansa Felipe Pedrellin (1841–1922) ja myös varsin yleisesti ranskalaisten säveltäjien tapauksessa – sekä kansakunnan kansanmusiikin että taidemusiikin. Fallaa on kritisoitu niin aikalaisreseptiossa kuin uudessa tutkimuskirjallisuudessakin liian pitkälle ulottuvasta alistumisesta Ranskan musiikkielämän vaatimuksiin. Alistumista on nähty liiallisessa ranskalaisten sävellysteknisten keinovarojen käytössä, mutta myös syyllistymisessä ”itse-eksotisointiin”, eräänlaiseen espanjalaisuuden fetisoimiseen. Suomessa Leevi Madetoja vetosi de Fallan avoimen ideologisesta argumentoinnista poiketen vuonna 1913 näennäisesti esteettisiin perusteisiin arvostellessaan hillitysti Edouard Lalon tyylin kirjavuutta.

Bizet’n aikalainen Edouard Lalo on huomattavampi soitinmusiikissaan, mutta säilyttää kuitenkin oopperallaan, ”Roi d’Ys” kunniakkaan sijan draamallisenkin musiikin alalla. Lalo on rodultaan espanjalainen, hänen opettajansa oli saksalainen, koko ikänsä eli hän Ranskassa. Tästä kaikesta johtunee hänen tavaton monipuolisuutensa musikaalisissa ilmaisumuodoissa. Joustavan rytminsä on hän kaiketi saanut kotimaastaan, musikaalisen rakenteensa selvyuden ranskalaisesta maaperästä ja hänen paikoitellen ilmenevässä jylhydessään voi kenties huomata germaanilaisen rodun vaikutusta. Välistä tuntuu siltä kuin ei hän voisi näitä taiteellisia ominaisuuksiansa kyllin sulattaa ehjäksi kokonaisuudeksi. Varsinkin melodiallinen aines on tästä ”rotusekoituksesta” tullut kärsimään, se tuntuu omituisen kirjavalta. Tähän vaikuttaa suuresti seikka, että Lalo oli harvinaisen innostunut usean eri kansan kansansävelmiin,

<sup>708</sup> ”Je ne suis ni ne pourrais être en aucune façon éclectique compte tenu de ma façon d’être et de sentir. Je considère les éclectiques comme des êtres hautement préjudiciables au triomphe de toute grande idée. Quel progrès pourrait accomplir une société formée d’éclectiques ? Je dirai plus : je ne crois pas en l’éclectisme. Celui qui accepte et applaudit aux idées et aux opinions les plus opposées n’en a aucune – auquel cas il ne se rend utile à rien, ou pas grand-chose – ou bien c’est un timide, ou encore un paresseux aux apparences d’urbanité aimable et condescendante.” de Falla 1992b, 64 (Jean-Dominique Krynenin ranskankielisenä käännöksenä). Fallan eklektismikritiikistä, myös sen katolilaisesta viitekehystä, ks. lisäksi Hess 2005, 99–101. Kuten Hess toteaa, Gabriel Fauré oli yksi niistä ranskalaista, jotka sodan aikanaan rohkaisivat maanmiehiään omaksumaan ulkomaisia, jopa saksalaisia vaikutteita. Tällaista, de Fallan ajatuksista täysin poikkeavaa avoimuutta eklektismille Fauré ilmensi myös esipuheessa, jonka hän laati Jean-Aubryn kirjan ranskankieliseen alkuperäisversioon.

jotka vaistomaisesti hänen työskentelyssään vaikuttivat ja saivat aikaan melodiallista tyyllittömyyttä.<sup>709</sup>

Pariisilaisittain musiikkielämässä oli laajemminkin yleistä suosia eksootisia piirteitä muunmaalaisten säveltäjien musiikissa, mikä käytännössä tarkoitti usein juuri heidän taustakulttuurinsa tai kansallisuksiensa tarjoamien kansanmusiikkivaikutteiden arvostamista. Eksotisoivien ranskalaisten odotusten kohteena eivät olleet yksin espanjalaiset ja venäläiset säveltäjät. Ranskassa, kuten monessa muussakin maassa voimakkaana elänyt ajatus, että säveltäjä oli velvollinen ilmentämään yhteenkuuluvuutta oman maansa kansallisen musiikkiperinnön kanssa, tulee vastaan myös pohjoismaista musiikkia koskevassa 1900-luvun ensi vuosikymmenten kirjoittelussa. Tälle ajattelutavalle tyypillisesti *Comædia*-lehden kriitikko Jean Poueigh huomautti Pariisissa toukokuussa 1920 järjestetyistä suomalaisesta ja norjalaisesta konsertista (17.5.):

Kaiken kaikkiaan, huolimatta myötämielestä jonka näiden kansojen musiikilliset ponistelut ansaitsevat, on tunnustettava yhteisesti vain Grieg pois lukien, että näiden norjalaisten ja suomalaisten säveltäjien partituurit eivät lähimainkaan saavuta etnistä sävyä, jollaisen slaavit niin häikäisevästi toteuttavat.<sup>710</sup>

Kun Klami siis valitsi sävellystyönsä pohjaksi eurooppalaisessa taide-musiikissa asemansa vakiinnuttaneita espanjalaisen kansantanssin genrejä, hän torjui käytännössä sen Ranskassa hyvin yleisesti esitetyn odotuksen, että ulkomaalaisen säveltäjän oli tärkeää luovassa työssään nojata ”omaan rotuunsa” ja sen musiikkiperintöön. Yksin kyseisen tuotannonosan perusteella hänen voidaan sanoa välttävän sellaisilta itse-eksotisointisyytöksiltä, joita

709 Madetoja 1913.

710 ”Somme toute, malgré la sympathie que mérite l’effort musical de ces peuples, il faut bien avouer que, collectivement et Grieg excepté, les partitions du Norvégien et du Finlandais sont fort loin d’atteindre à un caractère ethnique, réalisé par les Slaves par un si éblouissant relief.” *Comædia* 1920. Ks. myös Tyrväinen 2006, varsinkin s. 117–123. *Le Ménestrel* -lehden kriitikko kysyi vuonna 1919 norjalaisia säveltäjiä koskien (D., A. 1919): ”Miksi täytyy olla niin, että kaikki nämä säveltäjät, joilla on onni elää maassa jossa niin rikas ja monimuotoinen *folklore* kukoistaa, haluavat välttämättä valaa suurten sinfonisten muotojen muotteihin (joita varten he eivät toistaiseksi näytä olevan tehtyjä) musiikillisen herkkätuntoisuutensa, joka vaikuttaa niin luontevalta puhdasta mielikuvitusta ilmentävissä teoksissa?” (”Pourquoi faut-il que tous ces compositeurs, ayant la bonne fortune de vivre dans un pays où fleurit un *folklore* si riche et si varié, s’obstinent à couler dans le moule des grandes formes symphoniques [pour lesquels ils ne semblent point faits jusqu’alors], leur sensibilité musicale qui paraît si à l’aise dans les œuvres de pure fantaisie ?”)

on kohdistettu de Fallaan sekä Richard Taruskinin arvovallan turvin paljon venäläiseen musiikkiin.<sup>711</sup>

---

711 Fallan ”itse-eksotismista” (auto-exoticism) ks. Parakilas 1998, 137–139, 188–193. Parakilas korostaa aivan toisesta näkökulmasta kuin Henri Collet Ranskan osuutta Espanjan muuttumisessa maailman silmissä eksoottiseksi kulttuuriseksi reuna-alueeksi: aiemman suurvalta-asemansa menettäneen Espanjan eksotisoiminen tapahtui paljolti Pariisissa, kun Napoleonin ajan Ranska erottautui kulttuurisesti vähemmän voimakkaasta, vähemmän edistyksellisestä katolisesta naapuristaan. Parakilas muistuttaa, että espanjalaisen musiikkikulttuurin kollektiivisen identiteetin luomiseen osallistui myös espanjalaisia muusikkoja, jotka halusivat luoda uraa ulkomailla ja suunnata musiikkinsa ulkomaisille yleisöille. Richard Taruskin, venäläisen musiikin ”toiseuden myytin” tunnettu erittelijä, puhuu ”fetisoidusta erosta” (*fetishized difference*) (1997, 18). ”In the case of the young Stravinsky who was Scriabin’s contemporary, the artistic product was manifestly, indeed programmatically national. A show of national character, predicated on its reception as exoticism, was the calculated basis of its international appeal. On the surface it was the old Russian ploy of parading Self as Other.” (Taruskin 1997, 107) Ranskan osuus Venäjänkin eksotisoimisessa saa Taruskinin erittelyissä erityishuomiota (Taruskin 1997, xvi): ”For wholly racialized, totalizing notions of Russian musical difference one must look to the West, to the French writers who wrote, and the English ones who alas still write, not only out of an inherited Stasovian bias but also out of internalized, unacknowledged and perhaps by now altogether unwitting colonialist prejudices.”

## 8. Klami ja venäläiset säveltäjät Pariisissa

”Venäläiset modernistit, kuten Prokofjev ja Stravinski, uusi espanjalainen musiikki, ravistivat minua niin että tuntui.” Lausuntoa tulkittiin edellä siten, että Klami ehkä ainakin jossain uransa vaiheessa näki kyseiset venäläissyntyiset säveltäjät modernisteina kansallisista sidoksista riippumattomiksi.<sup>712</sup> Toisin kuin on hänen Espanjan-innoitustaan koskien, hänen teosotsikoistaan ei ilmene esimerkiksi kansanmusiikin genrenimitysten tai spesifiin elämämpiiriin liittyvien viittausten muodossa mielenkiintoa venäläiseen kulttuuriin. Yleisradion nuotistossa säilynyt jäännös, Rimski-Korsakovin *Shéhérazaden* partituuri, johon Klami on kirjoittanut nimensä ja vuosiluvun 1923,<sup>713</sup> kertoo kuitenkin hänen varhaisesta kiinnostuksestaan nimenomaan vanhempaan venäläiseen musiikkiin. Vuonna 1930 Klami tunsikin Rimski-Korsakovin tyylin tarpeeksi hyvin voidakseen kirjoittaa: ”[Stravinskyn] ’Tulilintu’, vanhan venäläisen aiheen balettimusiikki, on vielä romantiikan lumoissa ja on se Rimskyn työn suoranaista jatkoa.”<sup>714</sup> Klamin omistama *Shéhérazade*-partituuri ei ole vain hänen Rimski-suhteensa merkittävä dokumentti. Se on huomattava löytö myös sikäli, että sen perusteella voidaan arvella Pariisin-oleskelua suunnitelleen Klamin olleen jo tietoinen Rimskin merkityksestä hänen kannaltaan kiinnostaville ranskalaisille säveltäjille. Niin myöhään kuin 1950 Klami kirjoitti *Helsingin Sanomiin* uudelta Pariisin-matkalta:

Venäläisellä musiikilla on [Pariisissa] myös jo vahva juurakkonsa. Sen antamat vaikutteet uudempaan ranskalaiseen musiikkiin aiheuttavat jo, että siihen suhtaudutaan suopealla myötämielisyydellä. Jos ohjelmassa on esim. joku Mussorgskin [!] sävellys, niin voi olla varma, että se saa melkein pä mielenosoituksellisen voimakkaat suosionosoitukset.<sup>715</sup>

Klamin kasviopillisesta sanastosta lainaama juurakon metafora viittaa ajatukseen, että hän ymmärsi venäläisen musiikin innoituksen tulleen ajan myötä eläväksi ja erottamattomaksi osaksi pariisilaista musiikkia koskevaa

712 Ks. luku 6.2. Intohimo, Habanera ja Yölaulu, s. 196.

713 N. Rimsky-Korsakow, *Scheherazade*, partituuri. Yleisradio, Radion sinfoniaorkesterin kirjasto.

714 Klami 1930.

715 Klami (1950) oli havainnut, ettei pariisilaisten suosio jakautunut tasan historiallisten venäläisten säveltäjien kesken: ”Oikeastaan Tšaikovski on venäläisistä mestareista ainoa, joka on joutunut [Pariisissa] joksikin syrjäytettyyn asemaan.”



ajattelua. On todennäköistä, ettei ranskalaisen ja venäläisen musiikin historiallinen yhteys ollut jäänyt häneltä huomaamatta neljännesvuosisata aikaisemminkaan. Siihen hänen huomionsa oli kiinnittänyt todennäköisesti jo Madetoja musiikin historian luennoillaan erityisesti Debussyä koskien.<sup>716</sup> Stravinsky- ja Prokofjev-sidokseen kohdistunut mielenkiinto onkin Klamia koskevassa kirjoittelussa vienyt liikaa huomiota hänen venäläisiä nationalistisäveltäjiä, ns. venäläisen viisikon jäseniä sivuavilta lausumiltaan. Pariisin-aikaan liittyvää lausuntoa koskeva arvoitus saa tältä osin ymmärrettävän ratkaisun, jos todetaan Klamin löytäneen Rimski-Korsakovin ja muut venäläisen viisikon säveltäjät jo ennen Pariisin-aikaansa. On huomionarvoista, etteivät mahdolliset suomalaiskansalliset ennakoasenteet estäneet häntä tarttumasta venäläisen nationalistisäveltäjän partituuriin.<sup>717</sup> Klami näyttäytyy kosmopoliittina ja eklektikkona myös suhteessaan venäläisen musiikin historialliseen perintöön.

1800-luvun viime vuosikymmenistä alkaen venäläinen luova säveltaide herätti laajaa kansainvälistä huomiota. Tällöin se muodostui myös osaksi suomalaisen ja ranskalaisen kulttuurin yhteistä jalustaa. Historiallis-poliittinen tilanne Euroopassa johti osaltaan kuitenkin venäläisen musiikin erilaiseen vastaanottoon Ranskassa ja Suomen suuriruhtinaskunnassa. Venäjä, toisin kuin Espanja Napoleonin sotien aikana ja espanjalaisen musiikin aloittaessa Ranskan valloituksensa, ei näyttäytynyt ranskalaisille heikkouden tilassa, kun venäläisen ja ranskalaisen säveltaiteen vahva vuorovaikutus 1800-luvun viimeisellä vuosikymmenellä käynnistyi. Lujan venäläis-ranskalaisen musiik-

716 Vrt. Madetoja 1913a, 1918, 1921, 1928.

717 Toivo Kuula käsitteli venäläistä musiikkia Italiassa 1909 Heikki Klemetille kirjoittamassaan kirjeessä. Tuomi Elmgren-Heinonen kertoo: ”Samoin kuin sen aikaisen italialaisen musiikin suhteen Kuula oli pettynyt venäläiseenkin nähden. Eräässä kirjeessään hän mm. syyttää sitä sairaalloisuudesta ja sentimentaalisuudesta ja sanoo sen olevan tasoltaan ’jokseenkin matalaa’. Hän sanoo tuntevansa Arenskyä, Kolinnikoffia [...], Glasunovia, Tshaikowskyä, Borodiniä ja Rimsky-Korsakowia ja hänen mielestään venäläisten ja italialaisten välillä on sukulaisuutta, vaikka italialaiset ovat ’ehjempää’. Mielenkiintoinen on hänen kehityksensä Tshaikowsky’in nähden. Hän sanoo: ’Tunnen Tshaikowskyä jokseenkin paljon, ja olen ollut hänen musiikkinsa tulinen rakastaja, vaan en sitä enää ole, huomaan hänessä niin paljon kapakkamaisuutta. Olen näkevinäni jonkun yksinäisen teatterinaisen näyttelemässä meren rannalla, taivas on raskaissa pilvissä, vaan ’fondi’ itse meri on aivan vääristi kuvattu, meren pinta luokalla, maalaus huono, naurettavan pateettinen, huonosti piirretty taulu tulee joka tahdissa esiin (esim. Capriccio italiana, V sinfonian pääteema y. monta muuta). – – Toinen vika on kuivuus, joka hyvin usein teemojen ja kontrapunktin käsittelyssä tulee esiin s.t.s. teema sanoo jotain, vaan kontrapunkti ei tuo mitään. Tunnetko esim. Rimsky-Korsakoffin G-duuri kvartettia; minusta tuntuu, että se on häpeä nykyaikaiselle musiikille sellaista kirjoittaa. Hyviä puolia heissä luonnollisesti myöskin löytyy, vaan nämä huonot puolet ovat silmiin pistäviä. – – Toinen on laita Bachin ja Wagnerin musiikissa.” Siteerattu Elmgren-Heinosen 1953, 200–201 mukaan.

kisiteen lähtökohdat kytkeytyvät yhteen poliittisen nationalismin ja 1890-luvun taitteesta juontuvien historiallisten tapahtumien kanssa. Ranskalais-venäläisen diplomaattisen ja sotilasliiton muotoutuminen kyseisinä vuosina merkitsi Ranskan nousua siitä heikkouden ja kansallisen turvattomuuden tilasta, johon sen oli saattanut tappio vuonna 1871 Preussia vastaan käydys-sä sodassa. Venäläinen laivastovierailu Ranskan Toulonissa syksyllä 1893 oli Pariisissakin viikkoja kestäneiden, juhlasaleihin, kabinetteihin ja kaduille le-vittäytyneiden ja musiikkilisiakin muotoja saaneiden juhlallisuuksien aihe.<sup>718</sup>

Poliittisen nationalismin kärjistyessä eri puolilla maailmaa olivat kansal-liseen identiteettiin kietoutuvat näkökohdat merkittävä ja erikoislaatuinen osa ranskalais-venäläisiä musiikkisuhteita myös poliittisessa mielessä. Histo-riantutkimuksen piirissä on tähdennetty, että Venäjän kiristynyt ote Suomen suunnalla ja aktiivisuus suhteessa Ranskaan merkitsivät yritystä hallita sa-maa sotilaspoliittista maailmantilannetta.<sup>719</sup> Kansainväliset poliittiset tapah-tumat johtivat Suomen kansakuntana pian erilleen siitä ranskalais-venäläi-sestä kanssakäymisestä, joka omalla tavallaan vahvisti myös näiden maiden musiikkisuhteiden lähenemistä.

Näin venäläisen musiikin asema Suomessa muodostui erilaiseksi kuin Ranskassa, ja venäläistä luovaa säveltaidetta edustivat suuriruhtinaskun-nan musiikkiohjelmassa paljolti eri sävellykset kuin Kolmannessa tasaval-lassa.<sup>720</sup> Suomessa syntynyt kuva venäläisestä musiikista perustui varsinkin

---

718 Tuon hetken kansallisen innostuksen tunnelmia viestii Debussyn kirje Ernest Chaus-sonille, jossa kirjoittaja arvioi poliittisen liiton seurauksia musiikkielämän kannalta: ”Luulen, että patrioottisista syistä venäläisiä tullaan soittamaan paljon. Onpa harmi, et-tei ollut mahdollista hyötyä amiraali Avellanin läsnäolosta kutsumalla hänet [La Société Nationale de Musique] konserttiin –”. Schaeffner 1953, 125. Theodor Avellan, laivasto-vierailun johtaja ja keisari Aleksanteri III:n edustaja siihen liittyvissä juhlallisuuksissa, oli Venäjän laivastossa loistavan uran tehnyt suomalainen. Tekijä on käsitellyt laivas-tovierailun musiikillista ulottuvuutta esitelmässä ”Helsinki – Saint Petersburg – Paris: The Franco-Russian Alliance and Finnish-Russian musical relations” Viron musiikkiaka-temian musiikkitieteen osaston ja Viron musiikkitieteellisen seuran Viron musiikkiaka-temiassa, Tallinnassa 29.11. 2003 järjestämässä konferenssissa ”Musical metropolis for North-Eastern Europe and different aspects of musical life around the turn of the 19th and 20th centuries” ja 8.12. 2011 esitelmässä ”Paris – St. Petersburg – Helsinki: Mu-sic, Identity Construction and Triangular Relations from the ‘Franco-Russian Festivities’ to the Finnish Independence” Sibelius-Akatemian järjestämässä Radical Music History Symposiumissa.

719 Matti Klinge korostaa, että viime kädessä suurvaltapoliitiikka ratkaisi sen, millaista politiikkaa Venäjä sovelsi Suomeen. Klinge 1997, 324–328, 344–347.

720 Aimo Reitala (1979) on todennut, että kuvataidesuhteiden alueella henkilökohtaiset kontaktit suomalaisten ja venäläisten taiteilijoiden välillä olivat jossain määrin riippu-mattomia poliittisista suhdanteista. Riittävän tutkimuksen puuttuessa olisi ennenaikais-ta todeta mitään kattavaa Suomen ja Venäjän välisten kärjistyneiden poliittisten tapah-tumien seurauksista musiikkisuhteiden alalla. Samoista kysymyksistä musiikin alueella ks. kuitenkin alustavasti Tyrväinen 2003 ja Tyrväinen 2003a.

Tšaikovskin ylivertaiseen esillä oloon, säveltäjän, jota Ranskassa pidettiin usein liian vähän venäläisenä.<sup>721</sup> Ranskassa taas menestyivät varsinkin ns. venäläiset nationalistisäveltäjät, venäläinen viisikko, joiden teoksia Kajanus johti orkesterinsa konserteissa Helsingissä 1890-luvulta alkaen harvakseltaan.<sup>722</sup> Jo Pariisin maailmannäyttelyn 1878 venäläisen musiikin konserteissa kuultiin Glinkaa, Bortnjanskia, Dargomyžskia, Serovia, Anton Rubinsteinia, Tšaikovskia sekä toistaiseksi ainoana viiden ryhmän säveltäjien teoksista Rimski-Korsakovin alkusoitto *Sadko*.<sup>723</sup> Maailmannäyttelyssä 1889 viiden ryhmän säveltäjien Rimski-Korsakov, Musorgski ja Borodin näkyvän esiintulon takasi venäläisen musiikkikustantaja Beljajevin organisaatiovastuu. André Schaeffner on selvittäessään venäläisen musiikin tuloa Ranskaan ja Debussyn suhdetta venäläiseen musiikkiin kuitenkin huomannut, että vasta vuoden 1893 laivastovierailua seurasi venäläisen musiikin todellinen läpimurto pariisilaisten sinfoniakonserttien ohjelmissa.<sup>724</sup>

Schaeffnerin laatimaa luetteloa useimmin esitettyjen viisikon teosten esitysmääristä Pariisin sinfoniakonserteissa syksystä 1878 kevääseen 1902<sup>725</sup> voidaan tietyin varauksin verrata niihin samojen teosten esitystietoihin, jotka Nils-Eric Ringbom ilmoittaa ajanjaksoa 1882–1902 koskien Helsingin kaupunginorkesterin historiikissa.<sup>726</sup> Rinnastuksesta ilmenee kyseisen ohjelmiston toissijainen asema Helsingissä.

	Pariisi 1878–1902		Helsingin kau- punginorkesteri 1882–1902	
Borodin	Danses du Prince Igor	13	Polovetsialaisia tansseja	—
Rimski-Kor- sakov	Sadko	12		1 (1895)
Borodin	Dans les steppes de l'Asie centrale	10	Keski-Aasian aroilta	1 (1891)

721 Ks. kuitenkin Lischke 1997 Tšaikovskin frankofiiliasta.

722 Vrt. Ringbom 1932 ja Lischke 1993.

723 Vuoden 1878 Pariisin maailmannäyttelyn venäläisten konserttien ohjelmista ks. Lischke 1993, 147–148.

724 Schaeffner 1953, 124–125.

725 Schaeffner 1953, 118.

726 Ringbom 1932, 93–102. On muistettava, ettei Ringbom ilmoita kaikkia pidettyjä konsertteja. Hän merkitsee esitystietojen otsikoksi (s. 93): ”Luettelo sinfonia-, sävellys-, johtaja-, oratorio-, juhla- ja muista huomattavista konserteista, joissa orkesteri on avustanut 1882–1932.” Ilmoittamatta jäävät silloin ainakin populaarikonserttien ohjelmatiedot, joita on äskettäin tutkinut professori Vesa Kurkela.

Rimski-Korsakov	Capriccio espagnol	9		–
				1
Rimski-Korsakov	Antar	7		(1889, sinfonia)
Balakirev	Thamar	6	Tamara	–
Rimski-Korsakov	Shéhérazade	5		1 (1899)
	Une nuit sur le			
Musorgski	mont	2	Yö autiolla vuorella	–
	chauve			
Borodin	Sinfonia 2	2		–

**Taulukko 1. 'Venäläisen viisikon' useimmin esitetyt sävellykset Pariisissa ja Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa (Ringbomin 1932 mukaan) 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa.**

Lisäksi Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa esitettiin vuonna 1896 Borodin sinfonia nro 1 ja 1898 Rimski-Korsakovin alkusoitto ”Toukokuun yö”, jotka teokset eivät sisälly Schaeffnerin Pariisia koskeviin tietoihin. Rimski-Korsakov oli Helsingissä uuden vuosisadan alussa edelleen viisikon säveltäjistä eniten soitettu, mutta esitykset olivat varsinkin Tšaikovskiin verrattuna harvinaisia.<sup>727</sup>

<sup>727</sup> Rimski-Korsakovin sävellyksistä esillä olivat alkusoitto *Svetlyj prazdnik (La grande Pâque russe)* (esitykset 1906 ja 1917), *Conte féerique* (1908, 1921), kaksi aariaa (1910), Johdanto ja Cortège oopperasta *Zolotoj petušok (Le Coq d'or)* (1911), *Sadko* (1912), *Shéhérazade* (1916, 1922), *Zolotoj petušok (Le Coq d'or)* -sarja (1916) sekä 1920-luvun alkuvuosina vielä sinfonia 2 *Antar* (1922) sekä *Kapričcio na ispanskije temy (Capriccio espagnol)* (1923). Jos populaarikonserttien ohjelmätiedot olisivat saatavilla, kuva viisikon säveltäjien syrjäisestä asemasta ilmeisesti muuttuisi. Tähän viittaa Helsingin kaupunginorkesterin populaarikonserttisarjan konserttimestarina ja solistina 1905–1906 toimineen venäläisen ja Pariisissakin opiskelleen viulistin, Lev Zeitlinin ranskalaisessa *Le Mercure musical* -lehdessä 1906 julkaistu musiikkikirje Helsingistä: ”Seuraavissa Kansankonserteissa esitettiin Sibeliuksen *Tuonelan joutsen* ja *Suomi*, Borodin *Ruhtinas Igor* -alkusoitto, muuan tanssi Serovin *Rognedasta*, Rimski-Korsakovin *Espanjalainen kapriisi* sekä Dvorjakin [!], Smetanan, Glazunovin, Borodin, Griegin, Palmgrenin ja Melartinin eri sävellyksiä, kun sen sijaan Sinfoniakonsertit uskaltautuivat esittämään Tšaikovskia ja Glazunovia vain palatakseen entistä tiiviimmin Schubertin, Verdin ja Spinellin pariin.” (”Aux concerts populaires suivants figuraient le *Cygne de Tuonela* et la *Finlande* de Sibelius, l’Ouvverture du *Prince Igor* de Borodine, une danse tirée de *Rogneda* de Serof, le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakof et diverses œuvres de Dvorjak, Smetana, Glazounof, Borodine, Grieg, Palmgren et Melartin ; cependant que les Concerts symphoniques ne

Klamin kehityksen kannalta on merkittävää, että hän kiinnitti Pariisissa huomionsa sikäläisistä säveltäjistä niihin, joita tämä venäläinen ohjelmisto erityisesti kiinnosti. Musiikinhistorian apaššeina tuntemaan, Pariisissa koontuneen säveltäjien ja muiden kulttuurialojen edustajien ryhmittymän harrastuneisuus muodostui ranskalaisen venäläisen musiikin tuntemuksen kannalta tärkeäksi. Ryhmittymä alkoi muotoutua Debussyn *Pelléas et Mélisanden* kantaesityksen 1902 jälkeisissä tunnelmissa. Ravel ja Schmitt kuuluivat siihen alusta alkaen, Stravinsky liittyi vuoden 1910 jälkeen. Sen sijaan apaššina usein mainittu de Falla ei nykytutkimuksen mukaan kuulunut ryhmittymään. Apaššeja yhdistänyt musiikkiside perustui Debussytä kohtaan tunnetun kunnioituksen ohella keskeisesti nimenomaan siihen ihailuun, jota jäsenet tunsivat Stravinskya vanhemman venäläisen säveltäjäpolven musiikkia kohtaan.<sup>728</sup> Heidän syventymisensä suuntautui paljolti musiikilliseen kirjoitustapaan, erityisesti Rimski-Korsakovin orkesterinäkemykseen, mutta myös venäläisen musiikin orientaalisen eksoottiseen virikkeeseen. Tunnussignaalinaan apaššit käyttivät Borodinin toisen sinfonian uhmakasta ensimmäistä teemaa, jossa aikakauden ranskalainen kuvitelma orientalisesta Venäjästä, barbaarisesta Idästä, saatettiin kuulla yhteen musiikilliseen eleeseen kiteytyneenä.<sup>729</sup>

Kriitikko, musikologi ja apašši Michel-Dimitri Calvocoressi, jonka jälkimaailma muistaa venäläisen musiikin, varsinkin Musorgskin ja Glinkan asiantuntijana, tuli Diaghilevin tärkeimmäksi ranskalaiseksi neuvonantajaksi (1907–1910) impressaarin alkaessa tuoda Pariisiin venäläistä orkesterimusiikkia, oopperaa ja balettia.<sup>730</sup> Ravelin orkesteritekniikan keskeiseksi innoittajaksi muodostui perehtyminen Rimski-Korsakovin soitinnuksen oppikirjaan

---

risquaient Tchaïkovsky et Glazounov que pour mieux revenir à Schubert, Verdi et même Spinelli.”) Zeitlin 1906.

728 Pasler 1991a. Muita yhteisiä harrastuksen kohteita olivat (ryhmittymän jäsen Léon-Paul Farguen mukaan) ”kiinalainen taide, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud ja Corbière, Cézanne ja Van Gogh, Rameau ja Chopin, Whistler ja Valéry”. Pasler (Les Apaches) selittää ryhmän nimitystä seuraavasti: ”In their independence, their creative freedom and their desire to revolutionize conventional norms, some thought they resembled American Indians, anarchists, or the similarly-named hoodlums from Belleville who roamed the grands boulevards at night.”

729 Ks. Pasler 1991a, 326. *Boris Godunovin* uuden produktion yhteydessä 1913 Ravel kirjoitti Diaghilevin Pariisiin vuonna 1908 tuomaa esitystä muistellen: ”Kaipasin ensiesityksen barbaarista suuruutta ja vahvaa juhlallisuutta.” Orenstein (compil. & ed.) 1990, 370. Venäläisen orientalismin ”barbaarisesta ylevämielisyydestä” ks. Taruskin 1997, 155. 730 Calvocoressi, johon Sibelius tutustui Pariisissa loppuvuodesta 1911 (Tawaststjerna 1972, 278–279), kuuli viimeksi mainitun musiikissa Helsingin kaupunginorkesterin Britannian-vierailun 1934 yhteydessä ”liikaa jatkuvasti toistuvia aineksia, liikaa tšaikovskimaisuuksia, liikaa maneereita ja liian vähän todellista asiaa”. Marvia & Vainio 1993, 460.

sekä teoksista varsinkin *Shéhérazadeen*, *Mladaan* ja *Capriccio espagnoleen*.<sup>731</sup> *Antarin* ja *Mladan* Ravel orkestroi osittain uudelleen (1909).<sup>732</sup> Yhdessä Stravinskyn kanssa hän toteutti Rimski-Korsakovin version pohjalta Musorgskin *Hovanštšinan* orkestraation muutos- ja täydennystyön (1913) ja orkestroi itse Musorgskin *Kartinki s vystavki* (*Tableaux d'une exposition*, Näyttelykuvia) (1922). Ravelin *À la manière de Borodine*, pieni valssi pianolle nelikätisesti, on vuodelta 1912. Florent Schmitt säilytti läpi elämänsä ihailunsa venäläisiä säveltäjiä kohtaan, mutta ihaili erityisen paljon *Capriccio espagnolin*, *Le Coq d'orin* ja *Antarin* tekijää.<sup>733</sup> Rimskin *Antarin* ja Balakirevin *Tamaran* (*Thamar*) merkityksestä Schmittille on muistuttanut Pierre-Octave Ferroud.<sup>734</sup> Schmitt omisti Stravinskylle dekadentin ”mykän draamansa” *La Tragédie de Salomé*, jonka ”Kauhun tanssin” on katsottu ennakoivan ”Kevätuhria”.<sup>735</sup> *La Tragédie de Salomé* ja Ravelin *Daphnis et Chloé* sisältyivät Diaghilevin Venäläisen baletin ohjelmistoon ajanjakson 1909–1914 aikana.<sup>736</sup> Diaghilevin vuonna 1907 Pariisissa käynnistynyt impressaarin toiminta merkitsi uuden aikakauden alkua Ranskan musiikkisuhteissa Venäjän kanssa. Yksin *Les Ballets russesin* panos olisi vuodesta 1909 alkaen riittänyt pitämään säveltäjänimiä Borodin, Balakirev ja Rimski-Korsakov Pariisissa ajankohtaisina aina 1920-luvulle saakka.<sup>737</sup>

Klami mainitsi *Suomen musiikkilehden* kirjoituksessaan 1925 La Société Musicale Indépendantesta puhuessaan kolme säveltäjää, jotka eivät olleet ai-noastaan kyseisen musiikkiseuran jäseniä vaan myös apaššeja: Stravinskyn, Florent Schmittin ja Ravelin. Vuonna 1909 perustettu La Société Musicale In-

731 Orenstein (compil. & ed.) 1990, 23.

732 Marnat 1986, 754

733 Schmitt itse käytti venäläisistä säveltäjistä puhuessaan ilmaisua ”loistava venäläinen plejadi” (la glorieuse pléiade russe), ks. Lorent 2012, 124–127. Sana plejadi tarkoittaa tässä, ettei Schmitt ihailut vain viisikkoa vaan seitsemää venäläistä säveltäjää, jotka olivat Lorentin mukaan Musorgski, Rimski-Korsakov, Borodin, Balakirev, Glazunov, Stravinsky ja Prokofjev.

734 Ferroud 1924, 6. Ferroud huomauttaa, että Schmitt kuunteli tarkkaan myös Stravinskyn ”Kevätuhria” ja ”Satakielen laulua”, joskin puhuu tässä yhteydessä *Le Chant du rossignolin* (s.o. Diaghilevin koreografisena toteuttaman sinfonisen runon) sijasta epätar-kasti *Rossignolistista* (s.o. *Le Chant du rossignolin* pohjana olleesta oopperasta).

735 Pasler & Rife, Schmitt, Florent. Stravinsky kirjoitti Schmittille 2.11. 1912: ”Kallis, koviin kallis ystävä, Koska nerokas SALOMENNE ilmestyy, niin että voin soittaa sitä hulluna alusta loppuun. Minun täytyy tunnustaa, että se on tuottanut minulle suuremman ilon kuin ainutkaan toinen taideteos pitkään aikaan. Tämä ei ole imartelua! Uskokaa minua! Olen ylpeä siitä, että se on omistettu minulle! Viimeisellä Pariisin-matkallani – kiinnitin siihen Diaghilevin huomion tuoden ilmi koko innostukseni. – Mitä minuun tulee, olen melkein kokonaan saanut päätökseen SACREN ensimmäisen kohtauksen (soitinnus mukaan lukien).” Hucher 193, 163.

736 Ravelin baletin kantaesitys tapahtui Venäläisen baletin toteuttamana 1912. Diaghilevin *Les Ballets russesin* kolme kautta jakautuvat Kahanen (1992) mukaan seuraavasti: 1909–1914, 1915–1920 ja 1921–1929.

737 Ks. Kahane 1992.

dépendante ei kuitenkaan enää silloin ollut täysvaltaiseksi eurooppalaiseksi säveltäjäksi halunneelle ”uusklassiselle” Stravinskylle Pariisissa ajankohtainen taiteellis-yhteiskunnallinen sidosryhmä. Muut toimijat kuin S.M.I. huolehtivat konserttikaudella 1924–1925 näkyvämmin hänen asemastaan siellä. Stravinskyn sävellyksistä vain Concertino jousikvartetille (1920) sisältyi mainitun, Ravelin perustaman perinteikkään yhdistyksen järjestämiin tilaisuuksiin (4.12. 1924).<sup>738</sup> Stravinskyn piiriin kuuluivat Pariisissa nyt mm. Jean Cocteau, vuonna 1925 edesmennyt Erik Satie ja eri määrin *Les Sixin* säveltäjät.

### 8.1. Venäläisen viisikon musiikki Pariisissa 1924–1925

Viisikon säveltäjien itsensä jo kuoltua heidän musiikkinsa eli 1920-luvun puolivälin Pariisissa sellaisessa laajuudessa, että voidaan puhua kaupungin musiikkielämän leimaa-antavasta ja sitä helsinkiläisestä musiikkielämästä erottavasta piirteestä. Sellaiset pelkästään venäläiselle musiikille omistettujen konserttien otsikot kuin ”Festival de Musique Russe” (Pasedeloup-orkesterilla 24.1. 1925) tai ”Grand Festival de Musique Russe” (Lamoureux-orkesterilla 15.6. 1924) korostivat sävellysten kansallista luonnetta.<sup>739</sup> Suuren yleisön musiikkimausta voidaan tehdä päätelmiä Pariisin ”suurten orkesteriyhdistysten” – La Société des Concerts du Conservatoire, Concerts-Colonne, Concerts-Pasedeloup, Concerts-Lamoureux – ohjelmiston 1924–1925 perusteella ja samalla avata näkökulma Klamin musiikillisen ympäristön historiallisiin ja tyyllillisiin kerrostumiin. Tämän mittapuun mukaan Stravinskyn ohittivat suosiossa paitsi hänen opettajansa Rimski-Korsakov myös Musorgski ja Borodin. Pelkästään mainittujen, arvostettujen suurten orkesteriyhdistysten piirissä Rimski-Korsakovin yksi tai useampi teos oli esillä peräti 43:ssa konser-

<sup>738</sup> Duchesneau 1997, 319.

<sup>739</sup> Pasedeloup-orkesterin ”festivaalin” ohjelmassa olivat seuraavat teokset. Rimski-Korsakov: ”Romance orientale” ja aaria *Mladasta*, Musorgski: ”Humoresque” (lauluäänelle ja orkesterille) ja ’Chef d’armée’ eli ’Polkovodec’ (laulusarjasta *Pesni i plâski smert*, Kuoleman lauluja ja tansseja), Rimski-Korsakov: konsertto pianolle ja orkesterille sekä Borodin: ’Polovetsialaisia tansseja’ oopperasta *Knâz’ Igor’* (Ruhtinas Igor). Laulusolisti oli venäläissyntyinen Nina Kochitz, pianosolisti Carmen Guilbert ja kapellimestari Rhené-Baton. Lamoureux-orkesterin ohjelma koostui seuraavista numeroista. A. Gretšaninov: sinfonia h-molli, Rahmaninov: ”Vokaliisi”, Rimski-Korsakov: *Fantaisie sur des thèmes russes* (Fantasia venäläisistä teemoista) (viulusolistina Samuel Dushkin) ja orkesterisarja *Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knâze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne Lebedi* (Tsaari Saltan), Rahmaninov: ’Ne poj, krasavica, pri mne’ (’Chanson géorgienne’, Älä laula, kaunis tyttö), Rimski-Korsakov: ’Aimant la rose’, Borodin: Jaroslavnan arioso oopperasta *Knâz’ Igor’*, Musorgski (ork. Leonidas Leonardi): *Tableaux d’une Exposition*. Laulusolistina oli Raymonde Delaunois ja kapellimestarina Leonidas Leonardi.

tissa tai julkisessa harjoituksessa nyt tarkasteltavien 14 kuukauden aikana,<sup>740</sup> Musorgskin 23:ssa, Borodinin 19:ssä ja Balakirevin 5:ssä; vain César Cuita ei esitetty. Näistä säveltäjistä Pariisissa parhaiten menestynyt, Nikolai Rimski-Korsakov, soi yksin Colonne-orkesterin toimesta suuressa Châtelet-teatterissa 14 tilaisuudessa, Padeloup-orkesterilla 13:ssa, Lamoureux’lla 8:ssa ja Konservatorion orkesteriyhdistyksellä 8 tilaisuudessa.<sup>741</sup>

Suurten orkesteriyhdistysten tilaisuuksissa esitetyistä viisikon sävellyksistä Rimski-Korsakovin *Kapričcio na ispanskije temy* (Capriccio espagnol, Espanjalainen capriccio) oli suosituin (10 esitystä). Sen kintereillä seurasi *Shéhérazade* (9). Lisäksi suosittuja olivat Musorgskin *Gopak* (Hopak)<sup>742</sup> (8), otteet Rimski-Korsakovin oopperasta *Snegurotška* (La fille de neige, Lumikki) (7), Borodinin sinfoninen runoelma *V srednej Azii* (Dans les steppes de l’Asie centrale, Keski-Aasian aroilta) ja otteet Musorgskin ja Rimskin oopperoista *Soročinskaâ ârmarka* (La foire de Sorotchinski, Sorotšinskin markkinat) ja *Carskaâ nevesta* (La fiancée du Tsar, Tsaarin morsian) (6), ’Danses Polovtsiennes’ eli ’Polovetsialaisia tansseja’ Borodinin oopperasta *Knâz’ Igor’* (Le Prince Igor, Ruhtinas Igor) (5) sekä Rimski-Korsakovin sävellyksistä myös alkusoitto *Svetlyj prazdnik* (La grande Pâque russe, Venäläinen pääsiäinen), pianokonsertto, ’Vostočnyj romans: Plenivšis’ rozoj, solovej’ op. 2:2 (Romance orientale, Itämainen romanssi) ja otteet oopperasta *Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knâze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne Lebedi* (Le Tzar Saltan, Taru tsaari Saltanista) (4).<sup>743</sup> Muissakin konserttiohjelmissa ilmenee viisikon kolmen jäsenen, Borodinin, Musorgskin ja Rimski-Korsakovin, vahva asema tiettyine suosikkiteoksineen.<sup>744</sup> Tietyt viisi-

740 1.5. 1924 – 30.6. 1925. Ks. luku 5.3. Ravel ja Schmitt Pariisin musiikkiohjelmissa 1924–1925, s. 177, viite 536..

741 Concerts-Colonnella oli täytettävänään (Martin 1989, 22–23 mukaan) 3300-paikkainen Châtelet-teatterin sali. Gaveau-salissa, jossa Lamoureux-orkesteri konsertoi, paikkoja oli 1060 ja La Société des Concerts du Conservatoire käyttämässä Konservatorion salissa 928.

742 Laulun alkuperäinen, pianosäestyksellinen versio on vuodelta 1866 ja uusittu orkesterisäestyksellinen versio vuodelta 1868.

743 Kyseisenä ajanjaksona suuret orkesteriyhdistykset esittivät Mili Balakirevin teoksista vain kahta: itämaista fantasiaa *Islamey* Ljapunovin orkesterisovitukseksi (3 esitystä) ja sinfonista runoa *Tamara* (2 esitystä). Borodinin sinfonian nro 2 h-molli esityksiä koskevat *La semaine musicale* ohjelmatiedot ovat epäselvät; se oli esillä ainakin kolmasti, kenties viidestikin. (*La semaine musicale* 1924–1925 ilmoittaa kahdesta Borodinin sinfonian d-molli esityksestä, mutta tällaista Borodinin sinfoniaa ei ole olemassa.) Johdanto ja Cortège Rimski-Korsakovin oopperasta *Zolotoj petušok* (*Le Coq d’or*, Kultainen kukko) soitettiin kolme kertaa.

744 Francis Touchen johtamissa populaareissa Concerts-Touche-orkesterikonserteissa Rimski-Korsakovin *Kapričcio na ispanskije temy* (*Capriccio espagnol*) ja ’Polovetsialaisia tansseja’ Borodinin oopperasta *Knâz’ Igor’* esitettiin pelkän kevätkauden 1925 aikana molemmat peräti kahdeksan kertaa ja *V srednej Azii* (Keski-Aasian aroilta) seitsemäs-



kon säveltäjien teokset olivat saavuttaneet sellaisen suosikkiaseman, etteivät ne olleet enää sidottuja yhteen, alkuperäiseen soivaan asuun; sovitukset olivat moninaisia.<sup>745</sup> Musorgski oli kuitenkin toukokuun 1924 alusta kesäkuun 1925 loppuun mennessä ainoa Pariisin oopperaohjelmistoihin sisällytetty viisikon säveltäjä Borodin ja Rimski-Korsakovin oopperasävellysten nauttiessa suosiota nimenomaan konserttisaleissa. Ranskassa arvostettu *Boris Godunov* esitettiin – Rimski-Korsakovin versiona – Opérassa 12 kertaa, *Hovanštšina* (La Khovanchtchina) kesäkuussa 1924 kahdesti.

Tutkimuksen käytössä ei ole Klamin itsensä antamia tietoja hänen perehtymisestään Pariisissa tähän ohjelmistoon. Päätelmät on tehtävä toisin perustein. Venäläisen viisikon säveltäjistä häntä kiinnosti eniten Rimski-Korsakov. Kirjoittaessaan vuonna 1943 kriitikkona musiikin historian tärkeimpinä pitämistään orkesteritekniikan kehittäjistä Klami huomautti: ”Puhutaan aina Mussorgskystä, puhutaan jopa puhumasta päästyäkin, mutta ei muisteta, että se orkesteri, jota kuullaan, ei ole hänen vaan Rimsky-Korsakowin.”<sup>746</sup> Huomautus viittaa tunnettuun tosiasiaan, että Musorgskin orkesteriteoksia esitettiin yleensä Rimski-Korsakovin korjailemina. Klami kuvasi 1930-luvun arvosteluissaan Rimskin orkesterisäveltäjänä nerokkaaksi.<sup>747</sup> Silloin, kun hänen

---

ti. Samana ajanjaksona Touchen ohjelmissa soitettiin viidesti Rimski-Korsakovin *Zolotoj petušok* (*Le Coq d'or*, Kultainen kukko) -oopperan katkelmia kuten myös Musorgskin *Ivanova noč' na lysoj gore* (*Une nuit sur le Mont Chauve*, Yö autiolla vuorella). Lisäksi Rimski-Korsakovin *Svetlyj prazdnik* (*La Grande Pâque russe*, Venäläinen pääsiäinen), *Shéhérazade* ja katkelmat sinfoniasta nro 2 *Antar* soivat kaikki kevätkaudella 1925 Concerts-Touchen tilaisuuksissa useammin kuin kerran.

<sup>745</sup> Orkesterikonserteissa kuultiin varsinkin Musorgskin ja Rimski-Korsakovin ooppera-aarioita ja laulujen orkesterisovituksia, ja paljolti samat sävellykset esiintyivät laulukonserteissa pianosäestyksellisinä. Esillä oli Musorgskin laulu *Gopak* (Hopak) piano- ja orkesterisäestyksellisenä sekä *Soročinskaa årmarkan* (Sorotšinskin markkinoiden) orkesteri-*Gopak* alkuperäisenä ja säveltäjän pianosovituksena. Oopperanumeroista tiensä viulistien konserttiohjelmiin löysi varsinkin Rimski-Korsakovin oopperan *Zolotoj petušokin* (*Le Coq d'or*, Kultainen kukko) 'Hymne au soleil', 'Hymni auringolle'. Musorgskin *Kartinki s vystavki* (Näyttelykuvia) ja Balakirevin *Islamey* olivat esillä alkuperäisinä pianoversioina sen lisäksi, että orkesterit soittivat niiden sovituksia: ensin mainitusta Ravelin ja Leonidas Leonardin (Lamoureux-orkesterin konsertissa 'Grand Festival de Musique Russe' 15. kesäkuuta 1924, johtajana Leonardi) sovitukset, jälkimmäisestä Ljapunovin sovituksen. Henriquez de Souza'n septetin ohjelmistoon kuuluivat *V srednej Azii* (Keski-Aasian aroilta), 'Polovetsialaisia tansseja', *Ivanova noč' na lysoj gore* (Yö autiolla vuorella), *Gopak*, *Kapričcio na ispanskije temy* (*Capriccio espagnol*) ja katkelmat *Shéhérazadesta*. *Capriccio espagnol* kuultiin myös kahden pianon versiona. *La semaine musicale* 1924–1925.

<sup>746</sup> Klami 1943. Vrt. luku 7. Klami ja Pariisin ”uusi espanjalainen musiikki”, s. 210.

<sup>747</sup> Lehtonen 2004, 41 kirjoittaa Klamin kriitikkona 1933 ja 1936 esittämistä mielipiteistä: ”Klamin ihailema esikuva, Stravinskyn opettaja Rimski-Korsakov on Klamista edelleen suorastaan nerokas orkesterisäveltäjä. Hänen teoksensa Kitezin [*S kazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*, *Kitež*] näkymätön kaupunki on ”idealistista orkesterimusiikkia”, ”värikästä, kaiukasta ja tasapainoista”. Ks. myös luku 14.1. Klamin

aiheenaan oli merkittävin säveltaide eikä pelkkä orkesterinäkemys, Rimski-Korsakov ei tullut mainituksi, mutta kyseisen säveltäjän oppilas Stravinsky ja hänen tuotantoonsa myös syventynyt Ravel tulivat. Kun italialainen Ottorino Respighi konsertoi Helsingissä teostensa johtajana vuonna 1933, Klami arvioi kriitikon ominaisuudessa: ”Respighi-orkesterin olennaisin piirre on sen laaja kaiku- ja väriasteikko, – hän ei ole turhaan Rimskyn oppilas – jota hän käyttää mestarin tavoin.”<sup>748</sup> Näin omakohtaista, eksklusiivista orkesterinäkemystä Klamin tuskin olisi ollut mahdollista kehittää pelkästään Helsingissä kuulemiensa Rimski-tulkintojen perusteella. Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonserteissa kyseisestä tuotannosta esitettiin hänen koko opiskeluaikanaan Nils-Eric Ringbomin ohjelmatietojen mukaan vain sinfoninen sarja *Shéhérazade* (28.9. 1916), *Zolotoj petušok* (Le Coq d’or, Kultainen kukko) -sarja (7.12. 1916), alkusoitto *Svetlyj prazdnik* (La grande Pâque russe, Venäläinen pääsiäinen) (16.3. 1917), *Conte féerique* (16.2. 1921), toisen kerran *Shéhérazade* (9.11. 1922) sekä *Kapričcio na ispanskije temy* (Capriccio espagnol) (19.4. 1923); kevätkauden 1932 loppuun mennessä esitettiin vielä *Conte féerique* (6.10. 1927) ja *Sadko* (22.11. 1928).<sup>749</sup>

Suomalaisen säveltäjäkoulutuksen perinteisen koulutusnäkemysten mukaan kotimaista opiskelua seuranneen ulkomaanoleskelun oleellinen tarkoitus oli kehittyminen orkesterisävellyksessä.<sup>750</sup> Itsensä Pariisin-syksynä 1924 ”piintyneeksi lehteriläiseksi” kuvannut Klami<sup>751</sup> imi itseensä ensimmäisellä opintomatallaan – joskus partituurista seuraten, joskus ilman partituuria – orkesteri-ihanteen, joka kantoi hänen musiikillisessa ajattelussaan tulevaisuuteen. Tästä voidaan vakuuttua seuraamalla hänen vastaista tuotantoaan, jota tarkastellaan tämän tutkimuksen kolmannessa osassa. Orkesteri-ihanteensa lähtökohdat Klami oli löytänyt jo kotimaisten opintojensa aikana.

## 8.2. Stravinskyn ja Prokofjevin musiikki Pariisissa 1924–1925

Klamin oleskellessa Pariisissa Stravinsky (1882–1971) oli kauan sitten vakiinnuttanut asemansa kaupungin musiikkielämässä ja oli esimerkiksi nuorempaa Prokofjevia (1891–1953) huomattavasti enemmän esillä. Molemmat säveltäjät olivat tuolloin jo jättäneet synnyinmaansa, olkoonkin, että Prokofjev rekisteröityi vuonna 1924 edelleen Neuvostoliiton kansalaiseksi. Molemmat

orkesteri-ihanne.

<sup>748</sup> Klami 1933b.

<sup>749</sup> Ringbomin (1932) ilmoittamat ohjelmatiedot eivät ole täydelliset. Ks. viite 726.

<sup>750</sup> Tähän liittyen Helsingin musiikkiopiston sävellysopiskelijoiden tilanteesta Wegeliuksen aikana ks. Ranta-Meyer 2008, 25.

<sup>751</sup> Klami 1925.

asuivat Ranskassa ja vaikuttivat Pariisissa aktiivisesti säveltäjinä ja oman tuotantonsa esittäjinä. Stravinskya kuultiin noin 70:ssä ja Prokofjevia noin 37:ssä tilaisuudessa toukokuun alusta 1924 kesäkuun loppuun 1925 ulottuvan ajanjakson kuluessa.<sup>752</sup> Toukokuussa 1924, jolloin Klami ilmeisesti saapui kaupunkiin, molemmilla oli Pariisissa omien pianoteostensa tulkkeina merkittävä julkinen esiintyminen. Esiintymiset sisältyivät kolmannen venäläisen emigrantin, kapellimestari Serge Koussevitzkyn konserttisarjaan. Prokofjev soitti Palais Garnierissa (Opérassa) Koussevitzkyn orkesterin solistina toisen pianokonserttonsa uusitun version kantaesityksen toukokuun 8:ntena.<sup>753</sup> Hän esiintyi 12.5. Théâtre des Champs-Élyséesissä soolopianoteostensa tulkkina ja laulujensa säestäjänä.<sup>754</sup> Koussevitzky orkestereineen omisti Stravinskyn musiikille kokonaisen konsertin toukokuun 22:ntena 1924. Tilaisuus oli otsikoitu ”Festival Strawinski” ja sisälsi vanhaa ja uutta: *L’Oiseau de feu* -sarjan, *Pétrouchkan*, *Le Sacre du printempsin* sekä pianokonsertton kantaesityksen; solistisuuden soitti säveltäjä.<sup>755</sup> Kun halutaan selvittää, millaisena Klami koki Stravinskyn ja Prokofjevin merkityksen Pariisin-aikanaan, käytössä on vähän primäärilähteitä. Kuten on todettu, ei ole varmaa tietoa siitä, oliko hän Pariisissa tarpeeksi aikaisin nähdäkseen ja kuullakseen heitä toukokuussa 1924.

Vuonna 1960, elämäntyönsä jo melkein valmiiksi saattaneena säveltäjänä, Klami arvioi elinaikansa luovan säveltaiteen merkittävimpiä ilmiöitä radioesitelmäsarjassa, joka oli otsikoitu ”Mihin uskon vuosisatamme musiikissa”. Hän omisti paljon huomiota Stravinskylle, joka oli silloin ainoa hänen

752 Tässä nojataan edelleen pääasiassa *La semaine musicale* -lehdessä 1924–1925 julkaistuihin tietoihin.

753 *La semaine musicale* 1924 N° 17 (2.5.) mukaan ohjelmaan sisältyivät myös Locatellin ”Symphonie funèbre”, de Fallan ”L’amour sorcier”, Tansmanin ”Légende”, Honeggerin ”Pacific” sekä Musorgskin ”Tableaux d’une exposition”, *Kartinki s vystavki*.

754 Tämä 12.5. 1924 järjestetty konsertti oli otsikoitu ”Œuvres de Serge Prokofieff.” Ohjelmassa olivat säveltäjän esittäminä viides pianosonaatti, neljä kappaletta kokoelmasta *Contes de la vieille grand’ mère*, Toccata, kymmenen kappaletta kokoelmasta *Visions fugitives*, etydi op. 2:3. Lisäksi konserttiin sisältyivät laulut *Mélodie sans paroles*, *La robe grise*, *Suis-moi*, *Une incantation du feu et de l’eau*, *La voix des oiseaux*, *Le Papillon*, *Pense à moi Zénaïde* Yourewskaian esittämänä. Tämä konsertti, joka järjestettiin Théâtre des Champs-Élyséesissä, ei kuulunut Koussevitzkyn sarjaan.

755 Lisäksi Koussevitzky johti konsertissaan 29.5. 1924 Stravinskyn *Le roi des étoiles* ja Prokofjevin *Sept, ils sont sept*, jonka tuolloista menestystä viimeksi mainittu säveltäjä on kuvannut erinomaiseksi. Robinson (transl. & ed.) 1998, 93. Konserttiohjelmaan sisältyivät myös Corellin Concerto grosso, Florent Schmittin *Mirages*, Debussyn *Nocturnes* ja Borodinin tansseja oopperasta *Knâz’ Igor’* (*Danses du Prince Igor*, Polovetsialaisia tansseja). *La semaine musicale* 1924 N° 20 (23.5.). Kesäkuussa 1925, jolloin Koussevitzky johti Opérassa 6.6. Prokofjevin toisen sinfonian kantaesityksen ja Stravinsky soitti samassa konserttisarjassa 13.6. uudelleen pianokonserttonsa ja toimi *Ragtimen* kapellimestarina, Klami ei ilmeisesti enää ollut Pariisissa. Jälkimmäisen konsertin ohjelmaan sisältyivät *Pétrouchka* ja *Le Sacre du printemps* Koussevitzkyn johtamina.

mainitsemansa venäläissyntyinen säveltäjä. Stravinskyn tuotannon Klami arvioi tyyliältään niin monivivahteiseksi, ”että sillä tuskin on vertaa musiikin historiassa”.

Stravinskin kansallisille tai kansanomaisille aiheille rakentuva varhaistuotanto on jo 50 vuoden ajan soinnut yhä jatkuvalla menestyksellä konserttisaleissa ja teattereissa. Yhä useammin näkyvät Tulilintu tai Petrushka olevan esillä, ja *Le Sacre du Printemps*’in fantastinen sävelmaailma kiehtoo mieltä samalla teholla kuin sen myrskyisinä ensi vuosina. Stravinskin mukautumiskyvyllä ei tunnu olevan mitään rajoja. Missä hän liikkuneekin, aina hänen mestaruutensa piirtyy jäljittelemättömänä. Mutta alkuvoimaisin ja uudistushalussa häikäisevin on se Stravinski joka on luonut *Le Sacren*. Se on yhä nykyaikaisen musiikin uljaimpia soivia monumentteja.<sup>756</sup>

Puheenvuorossaan Klami siis paneutui varsinkin Stravinskyn varhaisiin teoksiin ja viittasi niiden kansallisiin tai kansanomaisiin aiheisiin. Kansanmusiikkipiirteitä hän ei ottanut lainkaan puheeksi. Klamilla oli ollut vuosikymmenten kuluessa tilaisuus kartuttaa tietojaan ja täsmentää näkemyksiään.

Kaksikymmenluvun puolivälin Pariisissa käsitykset Prokofjevin ja varsinkin Stravinskyn asemasta uuden musiikin piirissä ja kansallisten musiikkien panoraamassa hakivat intensiivisesti uusia muotoja. Tässä kontekstissa Klami kohtasi todennäköisesti monia erilaisia käsityksiä moderniuudesta, kansallisesta erikoislaadusta ja teosten viittaussuhteista tai ”puhtaasta musiikillisuudesta” Stravinskyn, Prokofjevin ja muilla venäläisillä säveltäjillä. Nuoren suomalaisen säveltäjän positio muotoutui erityisen dynaamisessa, monimuotoisessa historiallisessa tilanteessa. Jos Klami käsitti nationalismin ja modernismin vastakohdiksi ja toistensa vaihtoehdoiksi, merkitsi Prokofjevin ja Stravinskyn nimittäminen ”modernisteiksi” hänen omaa Pariisin-aikaansa koskevassa lausunnossa näiden säveltäjien rajaamista erilleen säveltaiteen kansallisesta orientaatiosta. Tällainen olisi periaatteessa voinut merkitä nuorelle suomalaiselle säveltäjälle ongelmattomampaa vaikutteiden omaksumista heiltä. Toisaalta on jo todettu, ettei Klamin suhtautuminen venäläiseen musiikkiin yleisesti ottaen ollut kansallisessa mielessä eksklusiivista. Kun ei käytännössä edes tiedetä, miltä ajankohdalta Klamin edellä mainittu lausunto on peräisin, on vaikeaa yksiselitteisesti päätellä, mitkä musiikin ominaisuudet Klami ymmärsi modernistisiksi. Stravinskyn ja Prokofjevin profiloituminen nimenomaan modernisteiksi ei ollut pariisilaisella musiikkinäyttämöllä 1924–1925 myöskään yksiselitteistä.

---

<sup>756</sup> Klami 1960, 70.

### 8.2.1. Stravinsky

Yksi Richard Taruskinin suuren Stravinsky-tutkimuksen kantavista teemoista on ajatus – jolla on merkitystä myös seurattaessa Prokofjevin uraa<sup>757</sup> –, että Serge Diaghilevin *Les Ballets russesin* tuotannot oli tehty ulkomaista kulutusta varten, mistä seurasi sellaisten venäläisen taiteen piirteiden korostaminen, jotka olivat länsimaisen yleisön silmissä eksoottisia. Taruskin käsittelee tutkimuksessaan laajalti venäläisten toimintaa Pariisissa ja sen motiiveja. Venäläisen musiikin huomattu tutkija korostaa, että kyseinen, pariisilaisen yleisön vaatima kansallinen taide oli Pietarissa jo menettänyt ajankohtaisuutensa. Tässä mielessä hän voi sanoa, että venäläisen neonationalismin voiton takasivat paradoksaalisesti sen ulkomailta 1900-luvun ensi vuosikymmeninä löytämät markkinat.<sup>758</sup> *Les Ballets russesin* impressaarina Pariisiin suuntautuessaan Diaghilev, joka oli ensin ansainnut kannuksensa Pietarin taide-elämässä, halusi tuoda esiin nimenomaan venäläiskansallista taidetta. Kun Diaghilev jäi ensimmäisen maailmansodan jälkeen eristyksiin synnyinmaastaan ja alkoi omistaa huomiota Pariisissa yhä painavamman aseman saaneille ajankohtaisille ranskalais-klassistisille pyrkimyksille, ”Venäläisen baletin” ohjelmisto ranskalaistui merkittävästi. Taruskin ennen muuta on vakuuttavasti osoittanut, miten perustavassa mielessä Stravinskyn ”venäläinen” tuotanto ammentaa kansanperinteestä – ja erityisemmin missä määrin *Le Sacre du printempsin* musiikilliset aiheet on johdettu kansanmusiikista.<sup>759</sup> Stravinskyn sävellystyö ohjautui myöhemmin uusien ranskalaisten ihanteiden suuntaan. Hänen vanhempia teoksiaan koskevat käsitykset Pariisissa kokivat muutoksia.

Stravinskyn teosten esitysten määrä Pariisissa 1924–1925 ei ennakoinut sitä, että hänet vielä arvioitaisiin Ranskan luovan musiikin johtohahmoksi ja

757 Diaghilev kirjoitti Stravinskylle 1915 tuskastumisestaan Prokofjevin asenteeseen: ”The libretto [of *Ala and Lolly*] is merely a typical Petersburg concoction that might have been suitable for the Mariinsky Theater ten years ago, but is unacceptable for us. In Prokofiev’s own words, he’s not looking for Russian effects in his music. For him, it’s just music in the widest sense. It is just music all right, and very bad music at that. So we’ll have to start all over again, and that is why we have to treat him with kindness and keep him with us for two or three months. I’m counting on your help. He is gifted, but what can you expect if the most sophisticated person in his milieu is [Nicholai] Tcherepnin, whose avant-garde swank greatly impresses him. Prokofiev is easily influenced, and nicer than he seemed after his first brusque appearance on the scene. I’ll bring him to you. Either he must change totally, or we’ll lose him forever.” Robinson (transl. & ed.) 1998, 64.

758 Taruskin 1996, 518–519, 445, 522, 718–735.

759 Taruskinin artikkeli ”Russian Folk Melodies in the Rite of Spring” (1980) oli tässä suhteessa käänteentekevä. Kaikki teoksen musiikin lähtökohtana toimineet alkuperäiset kansanmusiikkiaiheet eivät kuitenkaan olleet ”venäläisiä”, mitä kysymystä Taruskin erittelee laajalti teoksensa *Stravinsky and the Russian traditions* luvussa 12. The Great Fusion (The Rite of Spring), The Musical Sources. Taruskin 1996, 891–933.

1900-luvun toiseksi keskeiseksi säveltäjäuranuurtajaksi Schönbergin ohella. Teosten esitysmäärissä lasketun suosion perusteella esimerkiksi de Fallalla oli häneen nähden selvä johtoasema.<sup>760</sup> Sen sijaan, että kiinnitettäisiin huomiota vain emigranttisäveltäjän uusimpiin ja pariisilaisyleisölle viimeksi esittelemiin musiikki-ilmaisuihin, voidaan omaksua Suomesta Pariisiin saapuneen Klamin näkökulma ja kartoittaa Stravinskyn tuotannon asemaa kaupungin musiikkiohjelmissa kokonaisuutena. Ohjelmissa Stravinskya edustivat monet eri aikoina syntyneet sävellykset, jotka toivat julki erilaisia tyylipyrkimyksiä.

*Pastorale* (1907, sov. 1923)  
*L'Oiseau de feu* (1909–1910)  
*Pétrouchka* (1910–1911)  
*Le roi des étoiles* (1911–1912)  
*Le Sacre du printemps* (1911–1913)  
*Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912–1913)  
*Pribaoutki* (1914)  
*Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914)  
*Les Noces* (1914–1917)<sup>761</sup>  
*Quatre chants russes* (1914–1917)  
*Trois histoires pour enfants* (1915–1917)  
*Cinq pièces faciles* (1916–1917)  
*Le chant du rossignol* (1917)  
*L'Histoire du soldat* (1918)  
*Ragtime* (1918)  
*Piano-Rag-Music* (1919)  
*Pulcinella* (1919–1920)  
Concertino pour quatuor à cordes (1920)  
Concerto pour piano et instruments à vent (1923–1924)

## **Taulukko 2. Stravinskyn teokset Pariisin musiikkiohjelmissa 1.5. 1924 – 30.6. 1925.**

Tarkasteltaessa Pariisin musiikkielämää ja ohjelmien koostumusta voidaan samalla erottaa jotain niistä kansallisuuteen liittyvistä mielikuvista, jotka koskivat Stravinskyakin. Näin erottuvissa mielikuvissa säveltäjä näyttäy-

<sup>760</sup> Vrt. luku 4.2. ”Espanjalainen musiikki” Pariisissa 1924–1925, s. 215.

<sup>761</sup> *Les Ballets russes* esitti *Les Noces* viidesti aikavälillä 22. toukokuuta – 30. kesäkuuta 1924, mutta Klami ei ilmeisesti nähnyt sitä. Tämä voidaan päätellä epäsuorasti Klamin apuraha-anomuksesta vuodelta 1928. Tällöin hän perustelee anomustaan mm. toivomuksella päästä Pariisiin näkemään ”Venäläisen Baletin” *Noces*-produktio, ks. Lappalainen ja Salmenhaara 1987, 58. Mikäli Klami olisi nähnyt *Les Nocesin* jo vuonna 1924, hän olisi tuskin anonut apurahaa juuri tähän tarkoitukseen.

tyy vahvasti ”venäläisenä” eikä vielä ”universaalina eurooppalaisena”. Eräissä ohjelmasuunnittelun linjauksissa, esimerkiksi laulukonserteissa joihin saattoi kuulua kokonainen venäjänkielinen osasto, Stravinskyn musiikin kansallinen viitekehys tuotiin eri tavoin näkyvästi esiin.<sup>762</sup> Pianoteos *Trois mouvements de Pétrouchka* oli maaliskuussa 1925 osa ranskalaisten Poulet-jousikvartetin ja pianisti Yves Natin konserttia, joka oli otsikoitu *Festival de la musique russe*.<sup>763</sup> Kapellimestari Rhené-Baton toi esiin itämaisten aiheiden luoman yhteyden johtaessaan Pasdeloup-orkesterin konsertissa otteita Stravinskyn *Le chant du rossignolista* heti Glazunovin *Rapsodie orientale*n jälkeen (7. ja 8.2. 1925). Kun Ernest Ansermet’n johtamissa saman orkesterin konserteissa laulunumeroita Rimski-Korsakovin oopperoista *Carskaâ nevesta* (Tsaarin morsian) ja *Snegurotška* (Lumikki) seurasi *Le Sacre du printempsin* esitys (21. ja 22.3. 1925), korostui traditionmurros venäläisessä musiikissa. Oli pianokonsertteja, joiden ohjelmissa Stravinsky oli mukana uuden venäläisen musiikin nimien Skrjabinin ja Prokofjevin kanssa, näin myös Arthur Rubinsteinin konsertissa kesäkuussa 1924.<sup>764</sup>

Ranskalaisten mieltymys ajatella musiikkia kansallisuuksittain kosketti siis Stravinskya edelleen vahvasti, mutta hän oli saavuttanut pariisilaisessa musiikkielämässä aseman, jossa hän ei ollut enempää venäläisyytensä kuin avantgardistisuutensa vanki.<sup>765</sup> Stravinskyn teosten esiintyminen ”Venäläisen baletin” ohjelmistossa muistutti itsessään hänen syntyperästään, mutta kesäkaudella 1924 hänen balettejaan esitettiin myös samoissa

762 Esiintyjä saattoi olla venäläissyntyinen tai muuten vain venäjänkielentaitoinen laulaja. Mainituissa tapauksissa Stravinskyn nimi saattoi esiintyä rinnakkain Musorgskin, Glazunovin, Rimski-Korsakovin, Tšaikovskin, Rahmaninovin, Medtnerin, Gnesinin tai Prokofjevin nimien kanssa. Ks. konsertit 3.6.1924, 14.3. 1925, 23.4. ja 27.5.1925. *La semaine musicale*.

763 Konsertti järjestettiin 14.3. 1925.

764 Tällaisia tilaisuuksia olivat konsertit 11.12. 1924 ja 19.1. 1925 sekä Rubinsteinin konsertti 18.6. 1924.

765 Stravinskyn musiikki näyttää esiintyneen useimmissa konserteissa ja baletti-illoissa muussa kuin venäläisessä seurassa. Samoissa ohjelmissa näkyivät usein uudemman ranskalaisen musiikin nimet Debussy, Ravel, Schmitt, Kœchlin ja *Les Six* -ryhmän säveltäjät, tai sellaiset samana aikakautena aktiiviset muunmaalaiset musiikinluojat kuin de Falla sekä yksittäisissä tapauksissa jopa Bartók (*Allegro barbaro* esitettiin Vieux-Colombier-organisaation järjestämässä konsertissa 29.11. 1924, jolloin Stravinskylta oli esillä *Piano-Rag-Music*), Hindemith (La Société Musicale Indépendanten konsertissa 4.12. 1924 esitettiin jokin Hindemithin jousikvartetoista, jolloin Stravinskylta soitettiin Concertino jousikvartetille) ja Schönberg (venäläissyntyinen, Berliiniin asettunut pianisti Alexandre Borowsky esitti konsertissaan 9.4. 1925 Schönbergin sävellyksen, joka on merkitty ohjelmaan nimellä *Une pièce*, ”kappale”, viitaten mahdollisesti opukseen 11 tai 23; tällöin Stravinskylta oli esillä *Piano-Rag-Music*). Stravinskyn rinnalla soitettiin monesti varsinkin orkesterikonserteissa myös kantaohjelmistoon vakiintunutta, perinteisemmän ranskalaisen maun mukaista musiikkia kuten Berliozia, Duparcia, Saint-Saënsia, d’Indytä tai jopa Wagneria.

Diaghilevin suunnittelemissa ohjelmakokonaisuuksissa kuin *Les Biches* Pou-lencin musiikkiin, *Les Facheux* Auricin, *Le train bleu* Milhaud'n, *L'Éducation manquée* Chabrierin ja Milhaud'n sekä balettia *Les Tentations de la bergère* 1600–1700-luvuilla eläneen ranskalaissäveltäjä Michel Montéclairin musiikkiin.<sup>766</sup> Koussevitzky puolestaan tähdensi hänkin Stravinskyn kuulumista venäläis-ranskalaiseen pikemmin kuin puhtaasti venäläiseen musiikkisuuntaukseen liittäessään konsertissaan tämän ja Prokofjevin Debussyn ja Florent Schmittin seuraan (29.5. 1924). Maailmansotaa edeltävä Venäjän ja Ranskan liitto jatkoi näin säveltaiteen piirissä olemassaoloaan. Stravinskyn ajankoh-tainen uudistajan työ korostui silloin, kun Concertino jousikvartetille sisältyi samaan La Société Musicale Indépendanten ohjelmaan kuin Hindemithin jou-sikvartetto (4.12. 1924).<sup>767</sup>

Edellä olevaan Stravinskyn teosten luetteloon sisältyy sävellyksiä, joihin Klamin ei tiedetä koskaan viitanneen. Muutamat kiinnostivat häntä erityi-sesti. Hän ilmaisi sittemmin ihailunsa varsinkin niitä Stravinskyn varhaisia sävellyksiä kohtaan, joihin myöhemmin on viitattu ”venäläisen kauden” tuo-tantona. Klamin Pariisin-kirjeissä Andströmille on maininnat *Pétrouchkaa* ja *Le Sacrea* koskien. *Tulenkantajissa* 1930 julkaistussa kirjoituksessa ”Kapina tunnetta vastaan – Uuden musiikin kehityshistoriaa” Klami mainitsee näi-den lisäksi ”Tulilinnun”, ”Satakielen laulun”, ”Sotilaan tarinan” ja *Oedipus Rexin*.<sup>768</sup> Niistä hänen olisi periaatteessa ollut mahdollista kuulla Pariisissa muut paitsi kahta jälkimmäistä. ”Sotilaan tarinaa” ei esitetty hänen oleske-luaikanaan ennen 25.5. 1925, ja *Oedipus Rex* syntyi vasta 1926–1927. *Tulen-kantajien* kirjoituksessa Klami luonnehti lähemmin vain ”Tulilintua” (”van-han venäläisen satuaiheen musiikki”, ”romantiikan lumoissa”, ”Rimskyn työn suoranaista jatkoa”), *Pétrouchkaa* (”jo aivan omalaatuinen orkesteri ja rytmi-käsittely”) ja ”Kevätuhria”. ”Tulilintua” – teosta, jonka Klami oli myös voinut kuulla jo kotimaassa keväällä 1924 (10.4.) Robert Kajanuksen johtamana ja Helsingin kaupunginorkesterin soittamana – ei esitetty Pariisissa balettipro-duktiona lainkaan hänen oleskeluaikanaan. Siihen perustuva orkesterisarja soitettiin sen sijaan Pasedeloup-orkesterin konsertissa Vladimir Golschmannin johdolla (29. ja 30.11. 1924). Klami hankki itselleen Pariisissa ”Tulilinnun”

766 *Les Noces* esitettiin *Les Ballets russesin* ohjelmassa kesäkuun 11:ntenä 1924 rinnan Borodinin ’Polovetsialaisten tanssien’ kanssa. Kyseessä oli kuitenkin yksittäistapaus ja poikkeus baletin uusiutuvassa, ranskalaistuvassa ohjelmistossa. Lisäksi Diaghilevin ba-letti kunnioitti Stravinskya omistamalla kokonaisen illan vain hänen baleteilleen (28:n-te-na kesäkuuta esitettiin *Le Sacre du printemps*, *Pulcinella* ja *Les Noces*), kunnianosoitus, josta ainutkaan toinen säveltäjä ei tullut osalliseksi.

767 *La semaine musicale* 1924 N° 32 (28.11.).

768 Klami 1930b.



partituurin, johon hän kirjoitti oman nimensä ja vuosiluvun 1924.<sup>769</sup> Voidaan pohtia, oliko hankinnan herätteenä juuri tämä Padeloup-orkesterin konsertti.

*Le Sacre du printemps* tuli Klamia paljon voimakkaammin askarruttanut teos. Pariisin aikalaieskustelu tuotti sitä koskien toisistaan hyvin poikkeavia rinnakkaisia tulkintoja. Kantaesitysvuonna 1913 kirjailija Jacques Rivière (1886–1925) oli kiteyttänyt tämän teoksen kautta uuden musiikillisen klassismin ihanteensa *La nouvelle revue française*ssa julkaistussa vaikutusvaltaisessa lehtiartikkelissa.<sup>770</sup> *Le Sacre* oli viitattu myös ilmaisuin, jotka ovat tuttuja futuristisen taiteen kuvauksista. Cocteau tunnisti vuonna 1915 baletin viimeisessä kohtauksessa ”epäkontoon menneen tehtaankoneen polyfoniaa”.<sup>771</sup> Runoilija T.S. Eliot kuullessaan vuonna 1921 *Le Sacre du printemps*in ensi kerran koki musiikin muuntavan ”arojen rytmin autontorven huudoksi, koneen räminäksi, rattaiden jauhamiseksi, raudan ja teräksen vasaroimiseksi, maanalaisen junan karjunnaksi ja modernin elämän muuksi barbaariseksi meteliksi”.<sup>772</sup> Myös erilaiset *Sacren* kansanomaisen alkuperän tulkinnat elivät 1920-luvulla edelleen. Perinteinen ranskalainen eksotismiin ja orientalismiin nojaava käsitystapa korosti Stravinskyn kansallista ja kulttuurista toiseutta. Primitivistinen aatesuuntaus oli asettanut kansanperinteiden tulkintaa koskevan painopisteen identiteettinäkökohdan sijasta niiden spontaanille, uudistavalle energialle.<sup>773</sup>

Juuri teoksen rajun energinen ominaisuus, joka koettiin primitiiviseksi ja rituaaliseksi, oli ajan myötä tullut Jean Cocteaun – Satien ranskalaisen ”klassisen tien” ihailijan – ja hänen hengenheimolaistensa pilkan aiheeksi. Näin *Sacre* oli ansainnut kuvataidekeskustelun yhteydessä muotoutuneen epiteetin ’fauvistinen’.<sup>774</sup> Tällaisten asenteiden kannalta kuvaavasti Georges Auric, jonka mielipiteet olivat lähellä Cocteaun ajattelutapaa, nimitti *Sacrea* ”kivikau-

769 Tiina-Maija Lehtonen (2004, 40–41) kirjoittaa: ”Tämän tutkimuksen tekijä löysi kesällä 1986 Klamin jälkeen jääneestä kirjastosta vain kaksi taskupartituuria. Toinen niistä oli Stravinskyn Tulilinnun ranskankielinen partituuri ja varustettu säveltäjän omakätisellä kirjoituksella ’Uuno Klami. Paris 1924’. Toinen partituuri oli Tšaikovskin kuudes sinfonia. Punakynämerkinnöistä päätellen Klami oli opiskellut Tšaikovskin tarkkaan.”

770 Rivière 1980. Kirjoituksen foorumina oli ”aggressiivisen nationalistinen” (Taruskin 2001, 701) kirjallisuusjulkaisu *La nouvelle revue française*. Kirjeessä Stravinskylle vuonna 1918 Rivière kirjoitti: ”Olen nyt uudelleen ja enemmän kuin koskaan varma siitä, että te olette tarkoittamani henkilö. Pyydän teitä suojelemaan teissä olevaa puhtaan veden lähdeä, joka on koko maailman ainoa pulppuava lähde sikäli kuin tiedän.” Siteerattu Gordonin 1983, 14 mukaan.

771 Messing 1988, 78.

772 Albright 2000, 30, Watkins 1994, 359.

773 Primitivismiin ilmiötä Pariisin musiikillisella maaperällä on käsitelty eri näkökulmista käsin laajasti Watkins (1994, 63–212). Taruskin (1997, 379) katsoo Rivièren vuoden 1913 *Sacre*-artikkelin ilmentävän ”maksimoidusta ja desentimentalisoidusta primitivismistä” kehittynyttä biologismia.

774 Hurard-Viltard 1988, 114. Fauvismista ks. esim. Watkins 1994, 79, 259.

den *Parsifaliksi*”.<sup>775</sup> Léonide Massinen uusi koreografia, jonka Diaghilev toi Nijinskin folkloristisen alkuperäiskoreografian sijasta Théâtre des Champs-Elysées’n näyttämölle joulukuussa 1920, oli teoksen merkittävä uudelleentulokinta. Kyseiseen produktioon liittyen Stravinsky korosti julkisuudessa, että hänen partituurinsa oli ”puhdas musiikillinen konstruktio”.<sup>776</sup> ”Venäläinen baletti” esitti Pariisissa kesällä 1924 juuri Massinen versiota eikä siis kan-  
taesityksen 1913 yhteydessä paljon paheksuntaa aiheuttanutta koreografiaa. Klamin tietoisuuteen saattoi päätyä ajatuksia kaikkien edellä mainittujen tul-  
kintojen piiristä.

Klamin Andströmille Pariisista lokakuussa 1924 kirjoittamasta kirjeestä selviää, että hän tunsu tuona ajankohtana *Le Sacre du printempsin* ainakin maineelta.<sup>777</sup> Kesäkaudella 1924 Diaghilevin ”Venäläinen baletti” esitti teok-  
sen Pariisissa ilmeisesti kahdesti.<sup>778</sup> Nähtävästi Klami ei kuitenkaan ollut seuraamassa näitä esityksiä, sillä hän kertoi *Tulenkantajien* kirjoituksessaan vuonna 1930 tuntevansa teoksen vain konserttiesityksenä.<sup>779</sup> Suomen ensi-  
esityksensä teos sai Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa vasta 22.9. 1933. Näin selviää, etteivät Klamin mielikuvia sitoneet lavastus ja puvustus,

775 Auric, jota on sanottu *Les Six* -ryhmän tyypillisimmäksi jäseneksi, tähdensi vuonna 1920 myös Stravinskyn yhteenkuuluvuutta etnisen taustansa kanssa: ”Kuinka *Le Sacre du printempsin* valtavan pauhun muisto voisikaan kadota mielestä – orkesteri, jota hallitsi täydellisesti tuolloin meidän mielestämme rotunsa ruumiillistumalta näyttäneen miehen nerous. – – Mitä tulee Stravinskyyn, hän on Wagner petrogradilaisittain. Ihailen häntä intohimoisesti. Mutta en tiedä mitään jalompaa kuin nietzscheläinen kapina.” (”Comment ne pas garder le souvenir du Sacre du Printemps, de cette tumulte formidable – un orchestre tout entier dominé par le génie d’un homme qui pour nous, ce jour-là était toute sa race.” – – ”Quant à Stravinsky : c’est Wagner à Petrograd. Je l’admire avec passion. Mais je ne sais rien de plus noble que la révolte nietzschéenne. *Le Sacre du Printemps*, c’est *Parsifal* à l’âge de Pierre.”) Siteerattu Hurard-Viltardin 1988, 114 mukaan.

776 Tässä siteerattuna Vuillermozin (1921) mukaan, teoksessa *Igor Stravinsky, Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse* 1980, 59.

777 Klamin Andströmille osoittama, Pariisissa 30.10 1924 päivätty kirje on yhtä arvoituksellinen kuin se (22.7. 1924), jossa Klami kertoo nähneensä Debussyn *Pelléas et Mélisanden* Opéra-Comiquessa (ks. luku 2.1. Klamin kirjeet Alvar Andströmille, s. 163–164). Nyt hän kertoo kuulleensa ”Sacré printempsin” Konservatorion orkesteriyhdistyksen harjoituksessa. Yhdistyksen konserttiohjelmista kuitenkin selviää, ettei teos sisältynyt konserttikaudella 1924–1925 lainkaan orkesterin ohjelmiin. Muut Klamin kirjeessään mainitsevat teokset, jotka siis soitettiin kirjoittajan mukaan samassa harjoituksessa, olivat Beethovenin *Coriolan*-alkusoitto (se esitettiin yhdistyksen konsertissa 19.10.), Ravelin *La Valse* (esitettiin 26.10.) ja Debussyn *La mer* (esitettiin 14.11.). Klami ei sen sijaan puhu kirjeessään *Pétrouchkasta*, joka oli Konservatorion konserttiyhdistyksen ohjelmassa 19.10. 1924. Bibliothèque Nationale de France, Département de Musique, La Société des Concerts du Conservatoire National de Musique, Programmes des concerts.

778 Kahane (1992) ilmoittaa esityspäiviksi 13. ja 28.6. 1924. Eräässä *La semaine musicale* ennakkotiedossa *Sacren* esityspäiväksi ilmoitetaan 25.6. muttei 13.6. Sama lehti mainitsee lisäksi esityksen 28.6.

779 Klami 1930b.

jotka Venäjän pakanalliseen ja panteistiseen muinaisuuteen perehtynyt Nikolai Roerich oli suunnitellut etnografisten näkökohtien pohjalta.<sup>780</sup> Pariisin suurista konserttiyhdistyksistä vain Concerts-Pasdeloup esitti teoksen Ernest Ansermet'n johdolla 21. ja 22.3. 1925, jolloin Klami todennäköisesti tutustui siihen. Näiden konserttien edellä *La semaine musicale* -lehden konsertti-ilmoituksen yhteydessä julkaistiin Stravinsky-keskustelun vanhempaan kerrostumaan liittyvä teoskuvaus. Se tai jokin muu vastaava primitivististä näkökulmaa alleviivaava selostus on voinut sattua Klamin silmiin.

Le Sacre du Printempsissa herra Stravinsky ”on halunnut ilmaista uudistuvan luonnon äärimmäisen nousemisen, totaalisen nousemisen, universaalin elinvoiman pakokauhun” ”uudelleen syntyvien ja luonnon syliin palautuvien voimien vuosikierron täytyessä, sen pakottavassa rytmissä”.<sup>781</sup>

Klamin 1920- ja 1930-lukujen taitteessa Martti Paavolalle esittämä huomautus, että *Sacressa* ”eräässä paikassa” ”aivan tuntuu, kuin maa repeäisi Volgan alla”,<sup>782</sup> on lähellä tätä *La semaine musicalessa* kuvattua rajua, luonnonmystiikkaa henkivää näkyä. Kun Klami vuonna 1933 kirjoitti *Helsingin Sanomien* kriitikkona ”Kevätuhrin” Suomen ensiesityksestä, hän tiesi kertoa, että ”[t]eos on kuvaus pakanuuden ajoilta”.<sup>783</sup> Vaikka näihin hänen luonnehdintoihinsa sisältyy kulttuurinen ja topografinen elementti – ”pakanuuden aika” ja Volga –, Klamilla ei nähtävästi ollut aavistustakaan Taruskinin paljon myöhemmin toteen näyttämästä teoksen musiikillisen materiaalin substantiaalisesta juurtumisesta kansanmusiikkiin. Klamin edellä lainatut, luonnon alkuvoimaa painottavat *Sacre*-tulkinnat tuntuvat olevan ristiriidassa hänen *Tulenkantajat*-lehdessä 1930 julkaisemansa kuvauksen kanssa.

Silloin ensi kerran musiikki lakkaa olemasta mitään muuta kuin musiikkia. Tästä teoksesta on Stravinsky eliminoinut kaiken sen, joka ennen oli niin kiinteästi liittynyt musiikkiin: rakkauden, hellyyden, vihan, säälin, sanalla sanoen tunteen. Ainoaksi materiaaliksi jää siis sävel ja rytmi. – – Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta

780 Roerichin keskeisistä osuudesta teoksen syntyprosessissa ks. Taruskin 1996, 860, 863, 865, 869, 874, 900, 949 ja Taruskin 1996a, 969. Pariisin vuoden 1920 produktio käytti ainoastaan yhtä Roerichin kantaesitystä 1913 varten suunnittelemista taustakankaista. Se oli tehty alun perin baletin toista osaa varten. White 1979, 215–216.

781 ”Avec le Sacre du Printemps, M. Stravinsky ’a voulu exprimer la suprême montée de la nature qui se renouvelle, la montée totale, panique de la sève universelle’, avec l’accomplissement du ’cycle annuel des forces qui renaissent et qui retombent dans le giron de la nature, dans ses rythmes essentiels.’” *La semaine musicale* 1925 N°11 (20.3.), 488.

782 Ks. luku 6.3. Sairaus ja viimeiset Pariisin-kuukaudet, 206.

783 Klami 1933a. Teoksen alaotsikko käännetään englanniksi joskus ”Scenes of pagan Russia”, joskus ”Pictures from pagan Russia”.

se on puhdasta, absoluuttista. Voimakkaan vaikutuksen tekee, kun kerran saa nähdä musiikin kasvoista kasvoihin, yksin, minkään häiritsemättä.<sup>784</sup>

Klami ei ilmeisesti ollut kuulemassa Concerts Koussevitzkyn konsertteja 22. toukokuuta 1924 ja 13. kesäkuuta 1925, jolloin *Le Sacre du printemps* oli osa ohjelmaa. Onkin syytä arvioida uudelleen sellaista ajattelutapaa, jota seuraten suomalaisen säveltäjän Stravinsky-suhde on joskus kevyesti tulkittu melkein jonkinlaiseksi *Sacre*-muistumien kritiikittömäksi muistiin merkitsemiseksi. On huomattava, että Klamilla oli Suomeen palatessaan *Sacresta* harvojen kuulokertojen johdosta todennäköisesti melko eriytymätön kokonaismielikuva. Tältä pohjalta on ymmärrettävää, jos paikallisen keskustelun ydinpiireihin kuulumattoman Klamin omista vaikutelmistaan sekä ympäristönsä tarjoamista, keskenään ristiriitaisista aineksista kokoama näkemys muodostui heterogeeniseksi ja jos se poikkeaa nykyisin vallitsevista musiikinhistorian tulkinnoista. Molemmissa ”Kevätuhria” koskevissa 1930-luvun alun kirjoituksissaan Klami kuitenkin korosti yhtäältä teoksessa toteutuvaa tunneilmaisun kieltämistä, toisaalta sen taiturimaisesti käytettyä ”jättiläisorkesteria”. Kun nuoren neuvostosäveltäjän Aleksandr Mosolovin teos *Zavod* (Tehdas, Raudanvalanta) esitettiin Helsingissä vuonna 1932, Klami kiinnitti huomionsa sen orkesterinkäsittelyn yhtymäkohtiin *Sacren* kanssa.<sup>785</sup>

*Le Sacre du printemps* tuli osaksi Klamin kokemuspiiriä ilmeisesti dramaattisemmalla tavalla kuin *Pétrouchka*, johon hän tutustui pitkän ajan kuluessa ensin partituuria lukemalla ja vasta sitten kuulokokemuksen kautta. Helsingissä Klami ei voinut ennen Pariisin-matkaansa tutustua *Pétrouchkaan* soivassa muodossa, koska se sai siellä ensiesityksen – ja suuren menestyksen – vasta joulukuussa 1929 Suomalaisen oopperan baletin produktiona.<sup>786</sup> Taruskin on esittänyt, että yleinen tietoisuus *Le Sacre du printempsin* merkityksestä 1900-luvun musiikin suurimpana yksittäisenä vaikutteiden antajana on

---

784 Klami 1930b.

785 Klami kirjoitti: ”Mosolovin sävellyksessä ei oikeastaan ollut mitään oleellista uutta. Se orkesteriteknikka, jolla Stravinsky hämmästytti musiikkimailmaa v. 1913, on Mosolovilla vain yksinkertaistunut, mikä itsessään on vissi lahjakkuuden merkki. ”Raudanvalannassa” ei ole mitään epäselvää, orkesteri toimii taitavan käden ohjaamana ja tavallisesti se lepää yhden hyvin rakennetun harmonian varassa. On eri asia, miten tämänkaltaisen musiikki vaikuttaa. Ne, jotka etsivät siitä kauneutta tavallisessa mielessä, pettyvät. Mutta on turhaa kieltää tämän teoksen omalaatuista paatosta ja voimaa, ja sen kuuleminen tuottaa fyysillistä nautintoa, kuten voima kaikissa sen ilmenemismuodoissaan.” Klami 1932b.

786 Ks. Haapanen 1929. Heiniön artikkelissa ”Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin” (Heiniö 1985) ei ole mainintaa tästä ensimmäisestä suomalaisesta *Pétrouchka*-produktiosta.

jättänyt varjoonsa *Pétrouchkan* historiallisen merkityksen, joka ei juuri ollut pienempi.<sup>787</sup>

*Pétrouchka* näyttäytyy ohjelmatietojen valossa 1920-luvun puolivälissä todellisenä pariisilaisten suosikkiteoksena, jonka varjossa *Sacre* esitysmäärien puolesta nyt tarkasteltavana ajanjaksona oli. *La semaine musicale* -lehden julkaisemien tietojen nojalla *Pétrouchka* oli kuultavissa kokonaisuena balettimusiikkina, orkesterisarjana, pianosarjana tai sen yksittäisinä osina Pariisissa parikymmentä kertaa aikavälillä 1. toukokuuta 1924 – 30. kesäkuuta 1925.<sup>788</sup> Stravinskyn Arthur Rubinsteinille tekemä pianoteos *Trois mouvements de Pétrouchka* (1921) esiintyi kaikkiaan 14 ohjelmassa, Rubinsteinin itsensä soittamana kolmasti. Käytännössä ainoa Klamille tarjoutunut tilaisuus nähdä *Pétrouchka* näyttämöllä oli Diaghilevin *Les Ballets russesin* alkukesän 1924 esityskausi kesäkuussa Théâtre des Champs-Élyséesissä.<sup>789</sup> Epävarmoin perustein voidaan Klamin maininta 22. heinäkuuta 1924 päivätyssä kirjeessä Andströmille tulkita niin, että hän oli silloin yleisön joukossa.<sup>790</sup> Teokseen oli

787 Taruskin (1996, 776–777) kirjoittaa: ”Its [*Petrushka*’s] significance has been overshadowed by that of its successor [*The Rite of Spring*]; and yet it was hardly less great. The most influential aspect of *Petrushka* was the one, it would seem, that affected or impressed Debussy the least. And not at all coincidentally, it was the aspect that played the greatest role in eclipsing Debussy’s hitherto unassailable authority and in spawning the ‘anti-Debussyste’ reaction that would reach a peak between the wars. This was the gawdy interpolation of street music – not the specifically Russian examples, but the international *musiquette* as represented by the Spencer tune in the first tableau and by practically the whole of the third. The Parisian esthetics of the twenties, of ‘choses en soi’ and ‘musique de tous les jours,’ codified in Cocteau’s *Le coq et l’arlequin* and embodied in the music of Les Six, is already prefigured here in full. When we hear Lanner’s waltz crooned by the Ballerina’s cornet and accompanied by the grunts of a solo bassoon, we are already hearing the work of the youthful Auric and Poulenc in embryo. It was a style that would actually come to dominate the postwar production of the Ballets Russes, beginning with the Cocteau/Satie Parade of 1917, a work that was in fact inspired by Cocteau’s memories of *Petrushka*.”

788 Tässä *La semaine musicale*n tietoja on erityisen tärkeiden teosten kohdalla täydennetty muista lähteistä sellaisissa tapauksissa, joissa on ollut syytä epäillä ilmoitettujen tietojen virheellisyyttä.

789 Kahane (1992) ilmoittaa, että *Les Ballets russes* esitti *Pétrouchkaa* kyseisen esityskauden aikana kolmasti: 4.6., 20.6. ja 29.6. 1924. Nämä esityspäivämääriä koskevat tiedot eivät ole yhtäpitäviä ajankohdan lehtitietojen kanssa. *La semaine musicale*n ja *Guide du Concertin* mukaan *Pétrouchka* ei sisältynyt ryhmän näytäntöön 4.6., mutta oli ohjelmassa 6.6. Sekä Kahane että *Guide du Concert* ilmoittavat *Pétrouchkan* olleen ohjelmassa 20.6., mikä tieto poikkeaa *La semaine musicale*n ennakkotiedosta (lehden mukaan Stravinskyn teoksista esitettiin tuona iltana *Pulcinella* ja *Les noces*). Kahane ja *La semaine musicale* antavat saman viimeisen esityspäivämäärän, 29.6. 1924.

790 Klami kirjoittaa 22.7. 1924 (vrt. luku 5.1. Venäläisen viisikon musiikki Pariisissa 1924–1925, Klamin kirjeet Alvar Andströmille, s. 164): ”Eräänä iltana oli kaksi balettia, Petrucka ja Le festin de l’araignée. Nyt sitä taas huomaa niin selvästi että on oppilas ja opintomatalla.” Todellisuudessa Stravinskyn ja Rousselin baletit eivät olleet saman illan

mahdollista keskittyä konserttimusiikkina, kun La Société des Concerts du Conservatoire -orkesteri soitti *Pétrouchkan* Philippe Gaubertin johdolla 19.10. 1924 (julkinen harjoitus pidettiin edellisenä päivänä) ja Concerts-Colonne Gabriel Piernén johdolla 21. ja 22.2. 1925 (julkinen harjoitus oli ensimmäisen konserttipäivän aamuna).<sup>791</sup> *Pétrouchkan* partituurin omistajana Klamilla oli varmasti tieto baletin aihepiiristä ja sen kohtausten kuvaussisällöstä. *La semaine musicale* korosti musiikin representoivaa ominaisuutta tarjoamalla kuulijoilleen lokakuun 1924 konserttiesitysten edellä selostuksen baletin tapahtumista.<sup>792</sup>

*Pétrouchkasta* tuli Klamin kehityksen kannalta keskeinen teos. Ilmeisesti hän ammensi oppia sen orkesterinäkemyksestä jo varhain ja ehkä jo ennen Pariisin-oleskeluaan. Voidaan pitää selvänä, että Klami jo Pariisissa kuunteli teosta tietoisena baletin kansanomaisesta venäläisestä viitekehiksestä markkinakohtauksineen ja musiikillisine tyylilainoineen ja että hän oli perillä sen nukketeatteriaiheesta päähenkilöineen. Näkökohdalla on merkitystä hänen myöhemmän tuotantonsa kannalta. *Pétrouchkankin* osalta Klamin Pariisijajan kokemukset rakentuivat siis aiemmin kotimaassa omaksutun ammatillisen suuntautumisen varaan.

---

ohjelmissa eikä niitä edes esitetty samassa teatterissa.

791 Klami oli ilmeisesti jo kotimaassa, kun Serge Koussevitzkyn orkesteri (vrt. Bowen, Koussevitzky, Sergey) esitti teoksen konserttisarjassaan vakinaisten sinfoniaorkestereiden konserttikauden ulkopuolella kesäkuun 13:nä 1925.

792 ”I. Premier tableau. – Le tour de passe-passe. Danse russe. – Le charlatan joue de la flûte, le rideau s’écarte, et la foule aperçoit trois poupées : Pétrouchka (Guignol), un Maure et une ballérina. Le charlatan les anime en les effleurant de sa flûte ; les trois poupées se mettent à danser. II. Second tableau. – Chez Pétrouchka. – Au lever du rideau, la porte de la chambre s’ouvre brusquement. Pétrouchka tombe et la porte se referme sur lui. Malédiction de Pétrouchka. Entrée de la Ballerine, puis sortie et désespoir de Pétrouchka. III. Troisième tableau. – Fête populaire de la semaine grasse. – Fête. Danse des nounous. Entrée d’un paysan qui joue du chalumeau et d’un ours... puis apparaît un marchand fétard avec deux tziganes ; il s’amuse à jeter des billets de banque à la foule, les tziganes dansent, le marchand joue de l’accordéon. IV. Quatrième tableau. – Danse des cochers et des palefreniers. – Bouffonnerie des déguisés : danse générale.” (”I. Ensimmäinen kuvaelma. – Silmänkääntötempu. Venäläinen tanssi. – Silmänkääntäjä soittaa huilua, verho aukeaa, ja väkijoukko huomaa kolme nukkea: Petruškan (Guignol), maurin ja ballerinan. Petkuttaja herättää ne eloon huilullaan; kolme nukkea alkavat tanssia. II. Toinen kuvaelma. – Petruškan luona. – Verhon noustessa makuuhuoneen ovi avautuu äkillisesti. Petruška kaatuu, ja ovi hänen takanaan sulkeutuu. Petruška kiroaa. Ballerinan saapuminen ja poistuminen, sitten Petruškan epätoivo. III. Kolmas kuvaelma. – Laskiaisviikon kansanjuhla. – Juhla. Lastenhoitajien tanssi. Pilliä soittavan maalaisen ja karhun saapuminen..., sitten ilmestyy juhlika kauppias kahden mustalaisen kanssa; hän huvittelee heittämällä joukolle seteleitä, mustalaiset tanssivat, kauppias soittaa hanuria. IV. Neljäs kuvaelma. – Ajurien ja tallirenkien tanssi. – Naamioituneiden hulluttelu: yleinen tanssi.”) *La semaine musicale* 1924 N° 26 (17.10.), 22.

### 8.2.2. Prokofjev

On vaikeampaa selvittää Prokofjevin kuin Stravinskyn asemaa Klamin Pariisin-kauden kokemuspöörissä, koska Klamin häntä koskevat tunnetut lausunnot ovat harvalukuisia ja periytyvät myöhemmältä ajalta. Tähän kysymykseen tutkimus ei ole juurikaan syventynyt, mitä selittänee osaltaan Prokofjevin osaksi tullut vaatimattomampi asema 1900-luvun musiikin historiassa. Viimeksi mainitun ilmiön osalta vastaisen kehityksen suuntaviivoja voidaan ennakoida 1920-luvun pariisilaisen musiikkielämän kulissien takaisista asetelmista käsin. Stravinskyn ja Prokofjevin suhde kehittyi etäiseksi. *Les Six*-ryhmän säveltäjät suhteutuivat nuoremman venäläisen musiikkiin varautuneesti, eikä Prokofjevin varautuneisuus heidän suhteensa ollut juuri laimeampaa. Poulenc oli yksi niistä harvoista ranskalaisista musiikin ammattilaisista, joiden kanssa Prokofjev ystävystyi, joskaan venäläinen ei pitänyt Poulencin musiikista.<sup>793</sup> Florent Schmitt, joka 1920-luvulla pettyi Stravinskyn tyylin kehitykseen, piti Prokofjevia sotienvälisenä ajanjaksona ”ajan venäläisistä säveltäjistä omaperäisimpänä ja selväjärkisimpänä”.<sup>794</sup>

Vaikka asiaa koskevia tietoja ei ole saatavilla, on epätodennäköistä, että Klami kohtasi nimen Sergei Prokofjev ensi kerran Pariisissa. ”Klassillinen sinfonia” edusti vasta vuonna 1931 ensimmäisenä tämän säveltäjän orkesterituotantoa Robert Kajanuksen johtaman Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa, mutta jo keisariaikana suomalainen musiikkiväki oli kiinnittänyt nuoreen venäläiseen huomiota. Kajanuksen tytär Lilly Kajanus-Blenner (1885–1963) oli Pietarin konservatoriossa 1907–1911 opiskellessaan Alexander Winklerin pianoluokan oppilas samaan aikaan Prokofjevin kanssa.<sup>795</sup> Pariisissa Prokofjevin orkesterimusiikkia ei esitetty paljoakaan tarkasteltavana ajanjaksona Koussevitzkyn keväisten konserttisarjojen ulkopuolella.

793 Poulenc suhtautui Prokofjeviin ystävällisesti ja oli erityisesti kiinnostunut hänen kolmannelta pianokonsertostaan (Poulenc 1994, 204, 296, 1044–1045). ”Huhut ystäväystäni Poulencin ja Igorin [Stravinskyn] kanssa ovat vahvasti liioiteltuja, ja puoli-Igoria [Markeitshia] voin tuskin kestää”, Prokofjev kirjoitti Vernon Dukelle 1935. Prokofjevin kirjekokoelma tuo monin tavoin esiin hänen poleemisesti sävyttyneet ammattikontaktinsa. Ks. Robinson 1998, erityisesti s. 154.

794 ”– – comme le plus original et le plus lucide des musiciens russes actuelles.” Prokofjevin teoksista Schmitt arvosti varsinkin ”Klassillista” ja toista sinfoniaa, ”Skyyttiläistä sarjaa” sekä *Choutia*. Lorent 2012, 127.

795 Kajanus-Blenner 1958, 464. Prokofjev, joka vietti lomiaan ja vapaa-aikaansa mielellä Kuokkalassa, Terijoella ja Imatralla, oli vastaavasti selvillä suomalaisesta musiikkikulttuurista. Ks. Goss 2009, 331–332, 387. Kuultuaan Pavlovskissa heinäkuussa 1913 Kajanuksen johtaman sinfoniakonsertin Prokofjev kirjoitti kirjeessä: ”Sibeliuksen *En Saggassa* on monta kiinnostavaa kohtaa, mutta se on liian pitkä ja siitä puuttuu muotoa.” Prokofjev 2006, 463. Prokofjevin oleskeluista *Karjalan* kannaksella ks. myös Robinson (ed.) 1998.

- Étude op. 2:3, piano (kokoelmasta *Neljä etydiä* op. 2) (1909)  
'Il y a d'autres planètes' (Balmont), laulu & piano (teoksesta *Kaksi runoa* op. 9) (1910–1911)  
Toccata op. 11, piano (1912)  
Ballade op. 15, sello & piano (1912)  
Prélude, piano (kokoelmasta *Kymmenen kappaletta* op. 12) (1906–1913)  
Prélude, harppu (kokoelmasta *Kymmenen kappaletta* op. 12) (1906–1913)  
*Cinq sarcasmes* op. 17, piano (1912–1914)  
'La robe grise' (Balmont), laulu & piano (kokoelmasta *Viisi runoa* op. 23) (1915)  
'Suis-moi' (Balmont), laulu & piano (kokoelmasta *Viisi runoa* op. 23) (1915)  
*Visions fugitives*, piano (1915–1917)  
Sonate 3 op. 28, piano (1907 / 1917)  
Concerto [1] pour violon et orchestre op. 19 (1916–1917)  
Concerto [1] pour violon et orchestre op. 19, viulu & piano (1916–1917)  
Scherzo du concerto [1] pour violon et orchestre op. 19, viulu & piano (1916–1917)  
*Sept, ils sont sept* [*Semero ikh*] op. 30 (ensimmäinen versio), tenorisolisti, kuoro, orkesteri (1917–1918)  
Gavotte, piano (kokoelmasta *Kymmenen kappaletta* op. 12 / *Neljä kappaletta* op. 32) (1906–1913 / 1918)  
*Contes de la vieille grand'mère* op. 31, piano (osia / kokonaan) (1918)  
*Rapsodie juive* (*Ouverture sur des thèmes juifs*) op. 34, klarinetti, jousikvartetti, piano (1919)  
'Mélodie sans paroles' op. 35, laulu & piano (kokoelmasta *Mélodies sans paroles*) (1920)  
*Mélodie sans paroles* op. 35 bis, laulu & orkesteri (1920)  
Concerto 3 pour piano et orchestre op. 26 (1917–1921)  
'Une incantation du feu et de l'eau' (Balmont), laulu & piano (kokoelmasta *Viisi runoa* op. 36) (1921)  
'La voix des oiseaux' (Balmont), laulu & piano (kokoelmasta *Viisi runoa* op. 36) (1921)  
'Le Papillon' (Balmont), laulu & piano (kokoelmasta *Viisi runoa* op. 36) (1921)  
'Pense à moi' (Balmont), laulu & piano (kokoelmasta *Viisi runoa* op. 36) (1921)  
Marche de l'opéra *L'amour des Trois Oranges* op. 33ter, piano (1922)  
Sonate 5 op. 33, piano (1923)  
Marche, piano (op. 3 / 12 / 33ter) (1911 / 1906–1913 / 1922)  
Concerto 2 pour piano et orchestre op. 16 (1923)  
Sonate 2 op. 14, piano (1912)

### Taulukko 3. Prokofjevin sävellykset Pariisin konserttiohjelmassa 1.5. 1924 – 30.6. 1925<sup>796</sup>

796 Luettelon kieliasu on yhtenäistetty ranskankielisten, *La semaine musicale* -lehdessä julkaistujen tietojen pohjalta. Sävellysvuosista ks. Redepinning, Prokofiev.



Koussewitsky johti toisen pianokonserton, kuten mainittiin, 8.5. 1924 säveltäjän toimiessa solistina. Myöhemmin hän esitti kantaatin *Sept, ils sont sept* (*Semero*) Balmontin tekstiin 29.5. Sama kapellimestari toteutti kesäkuun 6:nä 1925 toisen sinfonian kantaesityksen, mutta silloin Klami ei ilmeisesti voinut enää kuulla sitä. Prokofjevia ei sisältynyt nyt ollenkaan ”Venäläisen baletin” ohjelmiin. Aiemmin hänen suhteeseensa Diaghilevin kanssa sisältyi vastoin käyminen, kun impressaari hylkäsi häneltä tilaamansa *Ala i Lolli* -baletin.<sup>797</sup> Vuonna 1921 Diaghilev hyväksyi esitettäväksi Prokofjevin baletin *Chout* (Nar-rin tarina) Afanasjevin kokoelmasta valitun venäläisen kansansadun aiheeseen; keväällä 1924 tämä teos oli kuitenkin poistunut ohjelmistosta. Suurten orkesteriyhdistysten ohjelmiin sisältyivät tarkasteltuna aikana vain Nina Kochitzin esittämä *Mélodie sans paroles* Paul Parayn johtamassa Lamoureux-orkesterin konsertissa 11.1. 1925, kolmas pianokonsertto Philippe Gaubertin johtaessa La Société des Concerts du Conservatoire -orkesteria ja säveltäjän toimiessa solistina 1.3. 1925 (julkinen harjoitus pidettiin edellisenä päivänä) sekä ensimmäinen viulukonsertto Parayn johtaman kilpailevan Lamoureux-orkesterin ja Marcel Darrieux’n tulkintana samana konsertti-iltana 1.3.<sup>798</sup>

Suomalaisessa musiikkia koskevassa kirjallisuudessa Klamin on kerrottu kuulleen Pariisin-aikanaan ”Skyyttiläisen sarjan”, jonka Prokofjev kirjoitti *Ala i Lolli* -suunnitelman pohjalta.<sup>799</sup> Tämä ei ole mahdollista, koska teosta ei silloin esitetty.<sup>800</sup> On implikoitu, että venäläinen ”skyyttiläinen” primitivismi oli Klamia Stravinskyssa ja Prokofjevissa erityisesti kiinnostanut ominaisuus.<sup>801</sup> Tulkinta olisi liian suoraviivainen ja yksinkertaistava. Klamiin vetosivat näissä kahdessa säveltäjässä osittain tai jopa kokonaan eri piirteet. Sittemmin Prokofjevin orkesterimusiikista kirjoittaessaan Klami osoitti arvostusta aivan muita kuin primitivistisiä ominaisuuksia kohtaan. Tämän tutkimuksen tekijän tiedossa ei ole ainuttakaan Klamin ”Skyyttiläisestä sarjasta” esittämää mainintaa; Klami ei edes saanut tilaisuutta julkaista kriittikkona mielipidettään teoksen ollessa ensi kerran vuonna 1935 esillä Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa Schnévoigtin johtamana. Prokofjevin viidennen sinfoni-

797 Vrt. Robinson (ed.) 1998, 64.

798 *La semaine musicale* 1924–1925.

799 Lehtonen 1986, 12 antaa tässä kysymyksessä lähdetietonaan *Suuren Musiikkikirjan* (1959), mutta kyseisen teoksen Klami-artikkelissa ei ”Skyyttiläistä sarjaa” mainita lainkaan. ”Skyyttiläinen sarja” on sittemmin mainittu Klamin Pariisin-kokemusten yhteydessä ainakin Erkki Salmenhaaran kirjoituksissa (Salmenhaara 1990a, Salmenhaara 1990b, 6 ja Salmenhaara 1996a, 315).

800 *La semaine musicale*. En ole löytänyt mainintaa ”Skyyttiläisen sarjan” tuolloisesta esityksestä Pariisissa myöskään Prokofjevia tai kaupungin musiikkielämää koskevasta tutkimuskirjallisuudesta.

801 Aho & Valkonen 2000, 90–91. 1900-luvun alun Venäjällä skyytit nähtiin myyttisenä, mutta puoliksi inhimillisenä esi-isärotuna. Taruskin 1996, 856.

an konserttiesityksen arvostelussa 1947 Klami viittasi ”säveltäjälle luonteenomaiseen rytmikiikkoon”. Vuonna 1957 hän arvioi ”Prokofjeville ominaisten allegrojen” antavan ”tällekin teokselle [sellokonsertolle] oman erikoisen, hyvin suolatus makunsa”.<sup>802</sup>

Prokofjevin tuotannosta ei tullut Klamille yhtä tärkeää, kestäväää ihailun ja perehtymisen kohdetta kuin Stravinskyn teoksista. Toistaiseksi käsitteilyä vaille jäänyt kysymys Prokofjevin uudistavan pianotyylin osuudesta Klammin innoittajana ansaitsee kuitenkin huomiota. Pariisin konserttiohjelmissa 1924–1925 tämän venäläisen säveltäjän pianosävellyksillä oli huomattava asema. On mahdollista, että juuri tähän tuotannonosaan liittyy sellaisia Klamia Pariisissa ”ravistaneita” musiikkikokemuksia, joista hänellä ei ollut opintomatkalta lähtiessään vielä aavistustakaan. Tämä näkökohta on aiheellista pitää mielessä, kun luvussa 10 tarkastellaan hänen ensimmäisen pianokonserttonsa finaalia.

Esitystietojen perusteella Prokofjevin pianosävellyksistä suosituimpia olivat *Visions fugitives* ja Preludi opuksesta 12. Toinen ja kolmas pianosonaatti, ”Sarkasmeja”, Toccata ja ”Vanhan isoäidin tarinoita” esiintyivät ohjelmissa yksittäisissä tapauksissa. Arthur Rubinstein soitti 18.6. 1924 ”Marssin” – todennäköisesti ”Marssin oopperasta Rakkaus kolmeen appelsiiniin”<sup>803</sup> – sekä Alexandre Borowsky ”Sarkasmeja” 21.2. ja toisen pianosonaatin 9.6. 1925. Prokofjev soitti edellä mainituista omista pianistiesiintymisistään jälkimmäisessä konsertissa 12.5. 1924 viidennen pianosonaatin,<sup>804</sup> ”Vanhan isoäidin tarinoita”, Toccatan, kymmenen kappaletta kokoelmasta *Visions fugitives* ja Etydin op. 2:3. Samassa konsertissa hän toimi laulujensa säestäjänä.<sup>805</sup> On katsottu, että Klami kuuli pianistisäveltäjän kolmannen pianokonsertton ensi kerran vasta Helsingissä 1948,<sup>806</sup> mutta tämä ei ole selvää. Klami saattoi olla

802 Klami 1947 ja Klami 1957.

803 *La semaine musicale* ennakko-ohjelmätieto ei täsmennä, minkä Prokofjevin ”marssin” Rubinstein esitti. *La semaine musicale* ilmoittaa ohjelmätiedoissaan joitain kertoja Prokofjevin ”gavotin” (3.6. 1924, 19.1. 1925, 26.5. 1925) ja ”marssin” (myös 19.5. 1925) esityksistä, muttei täsmennä, kuuluuko gavotti opukseen 12 vai 32 ja marssi opukseen 3, 12 vai 33. Toisaalta kaksi kertaa ilmoitetaan nimenomaan ”Marssi oopperasta Rakkaus kolmeen appelsiiniin” (19.1. 1925 pianotaiteilija Léo Sirotan, 7.6. 1925 Léo Podolskyn esittämänä).

804 Viidennen sonaatin tarkistetulla laitoksella vuodelta 1953 on opusnumero 135.

805 Prokofjevin konsertissa toukokuun 12:ntena 1924 kuultiin yksi ”Sanaton laulu” op. 35, kaksi laulua Balmontin runoihin sävelletystä opuksesta 23 (’Seroc platitse’, ’Doversya mne’) sekä neljä laulua niin ikään Balmontin runoihin opuksesta 36 (’Zaklinaniye vodi i ognya’, ’Golos ptits’, ’Baboshka’, ’Pomni menya’). Viimeksi mainitut neljä opuksen 36 laulua esitettiin muiden esittäjien konserteissa uudelleen kesäkuun 7:ntenä 1925, ja yksittäiset laulut opuksista 9, 27 ja 35 olivat satunnaisesti esillä.

806 Näin päättelee Klammin sanomalehtiarvostelun perusteella Lehtonen 2004, 96. Klami (1948) toteaa kirjoituksessaan: ”Ruotsalainen pianisti Carl Tillius esitti solistinumero-na Prokofjevin kolmannen pianokonsertton, mikä nyt samalla kuultiin täällä ensi kerran.

Prokofjevia kuulemassa tämän soittaessa La Société des Concerts du Conservatoire -orkesterin solistina kyseisen konsertin Pariisin Vanhan konservatorion salissa 28.2. ja 1.3. 1925.<sup>807</sup> Tämä ei ole varmaa, mutta ainakin myöhemmin Klami oli tietoinen Prokofjevin toiminnasta Pariisissa konsertoivana pianistina. Se ilmenee hänen *Helsingin Sanomiin* seuraavalta Pariisin-matkaltaan 1949–1950 lähettämästä raportista.

Stravinskin sävellyksillä on [Pariisissa] myös aina suopea vastaanotto samoin kuin hänen kintereillään seuraavalla Prokofjevilla. — Hänen [Prokofjevin] musiikkiaan on soitettu Pariisissa jo lähes 30 vuoden ajan. Hän on esiintynyt itse johtajana ja pianistina ja on siis pitempään ollut tunnettu ja tunnustettu nimi.<sup>808</sup>

Monien Prokofjevin sävellysten yksittäisten esityskertojen rinnalla kiinnittää huomiota teoksen ”Alkusoitto juutalaisista teemoista”<sup>809</sup> suosio Pariisissa. Kyseinen kamarikokoonpanolle kirjoitettu sävellys (yhtye käsittää klarinetin, jousikvartetin ja pianon) esitettiin 19.5. ja 17.12. 1924 sekä vuodenvaihteen jälkeen 11.3., 19.3. ja 22.4. 1925. Uno Klamilla on saattanut olla mahdollisuus perehtyä siihen läheisesti. Myös tähän huomioon on aihetta palata, mikä tapahtuu säveltäjän kotimaista toimintaa koskevassa luvussa 13.<sup>810</sup>

### 8.2.3. Muut ”venäläiset modernistit”

Klamin ilmaisu ”venäläiset modernistit kuten Prokofjev ja Stravinsky” jättää periaatteessa auki sen mahdollisuuden, että hän kuunteli Pariisissa innostuneena muitakin viisikkoa seuraavien sukupolvien venäläissäveltäjiä. Sellainen saattoi olla pianisti-säveltäjä Aleksandr Tšerepnin (1899–1977), jonka isä, säveltäjä Nikolai Tšerepnin, toimi Diaghilevin baletin kapellimestarina. Ainakin Klami kirjoitti *Iltalehden* artikkelissaan ”Wienin musiikkielämästä” vuonna 1930 nuoremasta Tšerepninistä asiantuntevasti kuultuaan viimeksi mainittua tämän oman pianokonsertin solistina Rhené-Batonin johtaessa.

Hänen pianokonserttinsa vaikutti kyllä hieman laimealta. Siitä puuttui vielä sitä, joka antaa leiman hänen myöhemmille töilleen: kirpeää suolan makua ja vauhdin

Tämä teos on tosin aika kaukana suositulta Tšaikovski–Rahmaninov-linjalta, mutta siinä on joka tapauksessa bravuurimaista loisteliaisuutta ja ennen muuta soolosoittimen monipuolista ja taiturimaista käsittelyä. Yleissävyssä on selvät ajan merkit havaittavissa.”

807 Samaan konserttiohjelmaan sisältyivät Beethovenin ”Pastoraalisinfonia”, Franckin sinfoninen runo *Les Éolides* ja katkelmia Ravelin *Daphnis et Chloésta*.

808 Klami 1950.

809 Prokofieff, *Ouverture sur des Thèmes Juifs*, op. 34.

810 Ks. luku 13.3. Ei-suomalainen kansansävelmä Klamin teoksissa. Jazz ja Rag-Time & Blues, s. 459.

tuottamaa iloa. Kuten useimmat venäläiset säveltäjät, tuntui hänkin jo aivan nuorena miehenä hallinneen nykyaikaisen orkesterin.<sup>811</sup>

Klamin mainitsema kirpeä ”suolaisuus” viitanee tässä johonkin samantapaiseen elämukseen, jonka hän koki myöhemmin Prokofjevin sellokonserton kriittikkona. Nuoren Tšerepnin ura näyttää olleen Pariisissa 1924–1925 vielä aluillaan. Hänelle, kuten Stravinskylle ja Prokofjevillekin, mahdollisuus edistää siellä pianistina tuotantonsa asemaa merkitsi etua.<sup>812</sup>

Voidaan melkoisella varmuudella päätellä, ettei Klami tuntenut erityistä vetoa Pariisin tarjoamiin Skrjabin-elämyksiin, olkoonkin, että hän kertoi vuonna 1959 Seppo Nummelle Melartinin johtamassa Helsingin konservatoriossa harrastetun hänen nuoruusvuosinaan ”innokkaasti Stravinskia ja Skrjabinia”.<sup>813</sup> Siinä missä Skrjabin teki vaikutuksen Aarre Merikantoon ja Väinö Raitioon, Klami säilytti kriittisen välimatkan vuonna 1915 edesmenneeseen mystikkosäveltäjään. Vuonna 1932 ja siis vuotta ennen *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesitystä hän kuitenkin kirjoitti *Helsingin Sanomien* kriittikkona: ”Orkesteriteostensa puolesta lieenee Scriabinille pidetty jo hautajaiset, mutta kuunnellessa taas [Orest] Bodalevia tuli ajatelleeksi, että hänen pianoteoksensa tulevat elämään hautaajiaan kauemmin. Luultavaa on, että meidän päivän klaveeritaito pitää siitä huolen.”<sup>814</sup> Pariisissa 1924–1925 Skrjabinin pianomusiikkia soitettiin runsaasti,<sup>815</sup> kun taas orkesteriteokset loistivat poissaolollaan ”suurten sinfoniakonserttien” ohjelmistoista. Koussevitzkyn orkesteri esitti *Poème de l'extase*n 15.5. 1924 sekä uudelleen vuoden kuluttua 23.5. Tästä teoksesta<sup>816</sup> Klami kirjoitti kriittisesti toisen maailman-

811 Klami 1930.

812 Silloin kun Tšerepnin sai tulkikseen muita muusikkoja, kuten 10.6. 1925, jolloin esitettiin hänen sonaattinsa viululle ja pianolle, oli kyseessä poikkeustapaus. *Rapsodie géorgienne* (Gruusialainen rapsodia, 1922) esitettiin 26.3. ja toinen pianokonsertto (1923) 7.6. 1925 molemmat pianosäestyksellisinä sen sijaan että jokin Pariisin orkestereista olisi ottanut ne ohjelmiinsa. Tšerepnin oli itse solistina toisen pianokonserton esityksessä ja soitti 4.11. 1924 julkisesti sonaattinsa a-molli, Pienen sarjan (*Petite suite*), ”Slaavilaisia transkriptioita”, Toccatat nro 1 ja 2, konserttietydin sekä sävellyksen *Feuilles libres*. Hän toimi pianistina myös sonaattinsa viululle ja pianolle F-duuri ja ”Kolmen laulun” esityksissä 20.11. 1924 ja 1.4. 1925. Se ettei Tšerepnin ollut kaikkein keskeisimpiä säveltäjäniimiä Klamin tietoisuudessa, voidaan päätellä siitä, että suomalainen säveltäjä erehtyy viittaamaan venäläiseen kollegaansa etunimellä Alexei.

813 Ks. Nummi 1959 sekä tämän tutkimuksen luvut 3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuaian musiikkiajattelussa ja 4. Keinulaulu & Polka ja kertomus Klamin Pariisin-ajasta.

814 Klami 1932.

815 Ohjelmisto ulottui varhaisista opuksen 8 Etydeistä ja Nokturnosta vasemmalle kädelle op. 9 aina sonaattiin nro 9 op. 68 (1913) ja teokseen *Vers la flamme* op. 72 (18.6. 1924 Arthur Rubinsteinin esittämänä) saakka. *La semaine musicale* 1924–1925.

816 Skrjabinin orkesteriteokset olivat olleet esillä Helsingin konserttiohjelmistoissa jo ennen Klamin Pariisin-matkaa. Skrjabinin nimi esiintyy ensi kerran Helsingin kaupun-

sodan kynnyksellä ja määritti samalla asemansa suhteessa venäläiseen orkesterimusiikkiin.

Skriabinin Haltioitumisen runoelma oli aikoinaan suosittu ja paljon soitettu sävelteos, ja sen tekijän nimi loisti ensi luokan tähtenä. Viime aikoina tuo loisto on ollut himmentymään päin, ovatpa muutamat ennustaneet sen täydellistä sammumista. Esim. Rimsky-Korsakow ja monet muut pitivät Skriabinin tuotantoa rappeutumisilmiönä venäläisessä musiikissa. *Poème de l'extase* on joka tapauksessa muhkea ja välittömällä innostuksella sävelletty teos, mutta teennäisistä eleistä ja teatraalisesta paisuttelusta se ei ole aivan vapaa.<sup>817</sup>

---

ginorkesterin ohjelmassa 27.2. 1911, jolloin soitettiin Sinfonia nro 1 Robert Kajanuksen johdolla. Ei ole luultavaa, että Klami kuuli ”Hurmion runoelman” kaupunginorkesterin konsertissa 29:ntena syyskuuta 1915 eli heti opintojensa alkuvaiheissa. Hieman todennäköisempää on, että hän oli paikalla, kun orkesteri esitti ensimmäisen sinfonian 25.4. 1917.

817 Klami 1939.

## 9. Antiromanttinen virike: klassisuus ja provokaatio

Miten suuri merkitys ensimmäisen maailmansodan tapahtumille musiikin historian tutkimuksellisissa tulkinnoissa annetaankaan, väkivallan ja traumaattisten kokemusten jälkeen monet taiteilijat näkivät *la belle époque*n taiteen peruuttamattomasti menneisyyteen kuuluvana. He ymmärsivät sodan nähneen maailman tarvitsevan uudenlaista taidetta. Aikakauden ilmapiirin kannalta on laajemminkin kuvaavaa, että Jean Cocteau arvosteli pamfletissaan *Le coq et l'arlequin* (1918) kovin sanoin *Le Sacre du printemps*ia, vaikka oli ennen arvioinut sen mestariteokseksi. Cocteau kiteytti puheenvuorossaan tosiasiassa ympäristössään laajalti esitettyjä musiikkia koskevia ja esteettisiä tavoitteita – harvat pamfletin ajatuksista olivat uusia.<sup>818</sup> Kun *Le coq et l'arlequin* julkaistiin vuonna 1926 täydennettynä uuden otsikon *Le rappel à l'ordre* alla, sen kirjoittaja oli taas halukas puolustamaan Stravinskya.<sup>819</sup> *Le Sacre du printemps*in tulkinta pamfletin vuoden 1918 versiossa oli osa toista keskustelua kuin Jacques Rivièren aikaisempi, luonteenomaisesti kirjallisuuskeskusteluun liittynyt puheenvuoro *La nouvelle revue française*ssa 1913. Nyt Pariisissa vastustettiin suurin sanoin ja elein Ranskan aiemmin pitkän ajan kuluessa omaksuman Wagner-vaikutuksen – kuten sanottiin – ”pessimismiä, vakavuutta hintaan mihin hyvänsä”.<sup>820</sup>

*Le Coq et l'arlequin* on omistettu *Les Six* -säveltäjäryhmään kuuluneelle Georges Auricille (s. 5). Pamfletissaan Cocteau julisti eklektismin tuomiota (s. 7, 15–16) ja vaati ”Ranskan ranskalaista musiikkia” (s. 29). Hänestä ranskalainen musiikki tuli vielä jättämään vaikutuksensa maailmaan (s. 36). Pamfletin otsikon implikoima naamioitu, monivärisen asuun pukeutunut harlekiini edusti Cocteaullle yötä ja Saksaa ja siksi vastakohtaa aamulla kiekuvalle, aidosti kirjavalle Gallian kukolle (s. 6–7). Wagnerilaisen kolossaalisuuden ja teatraalisen mystisismin sijasta uusi arkipäivän musiikki piti rakentaa ”ihmisen mittojen mukaan” (s. 32). Pamfletin kirjoittamisen aikaan vielä eläneen, mutta ennen sen ilmestymistä 1918 edesmenneen, hienostuneen Debussyn<sup>821</sup> Cocteau arvioi pudonneen saksalaisesta venäläiseen ansaan (s. 28) ja Wagner-vaikutuksen jälkeen painavan nyt venäläistä pedaalia (s. 52). Pedaali kuului

---

818 Ks. esim. Gordon 1983, 287.

819 Messing 1988, 78–79.

820 Ilmaisu on Milhaud'n (1927) siteerattuna Hurard-Viltardin 1988, 301 mukaan.

821 Debussy kuoli 25.3. 1918. Cocteau sai pamflettinsa valmiiksi 19.3., ja *Le coq et l'arlequin* meni painoon saman vuoden syyskuussa. Jarocinski 1979, 7–8.

romantiikkaan, kun taas latinalainen soitto soitettiin ilman pedaalia (s. 53). Taiteen tarkoitus ei ollut representoida, mutta koskettaa muistuttamalla salaperäisesti sen vaikuttamina olleista objekteista ja tunteista (s. 51). Tuomitettavaa olivat eksotismi (s. 18, 33) ja *la belle époque*n hienostus aihepiireineen (s. 27, 32, 39–40), esikuvallista Satien pieni klassinen tie (s. 28, 44)<sup>822</sup> ja yksinkertainen kaunistelemattomuus, *simplicité* (s. 9, 30, 39). Ekspressiivinen sisälmysmusiikki (s. 55), jota kuunneltiin pää käsiin upotettuna (s. 53), jouti jäädä menneisyyteen. Likinäköisille korville tehdyn impressionismin ja jousien hyväilyn asemasta Cocteau kaipasi melodian kunnioitusta (s. 29) ja lyömäsoittimin täydennettyä rikasta puhallinkuoroa (s. 28, 35). Sirkus, music-hall ja ”amerikkalaiset neekeriorkesterit” rikastuttivat taiteilijaa samoin perustein kuin elämä: ne kiihottivat ”kuten koneet, eläimet, maisemat, vaara” (s. 34). Teatteri turmeli kaiken, jopa Stravinskyn (s. 53). *Le Sacre du printemps* oli tosin mestariteos, mutta sen esitys tuotti ”Bayreuthin hypnotismia”, ”teatraalista mystisismii” (s. 54–55). Stravinsky ei ollut vielä arkkitehtien rotua (s. 55).<sup>823</sup>

Cocteaun on katsottu olevan keskeisessä vastuussa siitä, että ranskalaisen musiikkikritiikin hyväksyvä huomio alkoi siirtyä Debussystä ja Ravelista toisaalle. Musiikinhistorialliseksi merkkitapahtumaksi Pariisissa muodostui sotavuonna 1917 sirkusaiheinen ja muun muassa ragtime-tyyliä lainaava *Parade*, Erik Satien, Pablo Picasson ja Cocteaun yhteistyö, jonka kantaesityksen *Les Ballets russes* toteutti Théâtre des Champs-Élysées’n näyttämöllä. Cocteau sai siinä nähdä Diaghilevin ja hänen itsensäkin tavoitteleman ”skandaalimenestyksen” toteutuvan.<sup>824</sup> Kulttiteos ei menettänyt sodan jälkeen ajankoh-taisuuttaan. Se oli esillä *Les Ballets russes*in ohjelmistossa edelleen Klamín Pariisin-oleskelun aikana 22. ja 27.6. 1924.<sup>825</sup> Tosiasiassa Cocteaun *Le coq et l’arlequin* oli paljolti *Paraden* puolustuspuhe. Näin *Paraden* suunnitteluvaiheen taidefilosofinen pohdinta sai vaikutuksiltaan kauas kantavan muodon. On katsottu, että oli kyse paljolti shokeeraamisen tarkoituksesta, kun Cocteau pamfletissaan yhdisti termin ’klassinen’ esikuvallisena esittämänsä Satien musiikkiin. Termit ’klassinen’ (*classique*) ja ’uusi klassismi’ (*le nouveau classicisme*), kuten edellä on todettu, olivat jo 1800-luvun viime vuosista lähtien

822 Cocteau kirjoitti (1918, 28): ”Mutta siinä missä Debussy säteili hienovaraisesti naisellista sulouttaan ja kuljetti Stéphane Mallarméa ’Infantan puutarhassa’, Satie jatkoi pienen klassisen tiensä kulkemista.” (”Or, tandis que Debussy épanouissait délicatement sa grâce féminine, promenant Stéphane Mallarmé dans ’le Jardin de l’Infante’, Satie continuait sa petite route classique.”)

823 Cocteau 1918. Lisäksi ks. esim. Jarocinski 1918, 8–10 ja viite 62 s. 48.

824 Näin arvioi mm. Scott Messing 1988, 79.

825 *La semaine musicale* 1924–1925, Kahane 1992, 196. *Les Ballets Suédois* toi joulukuussa Théâtre des Champs-Élysées’n näyttämölle Satien uuden sävellyksen, *Relâchen* (esitykset 20., 21., 26., 27., ja 31.12. 1924).

esiintyneet ranskalaisessa taidekeskustelussa arvokkaana nähdyn kansallisen identiteetin keskeisinä attribuutteina.<sup>826</sup> Cocteau kuitenkin tähdensi, että Satien ansioksi oli luettava aiempien taiteellisten ratkaisujen kieltäminen hänen tehdessään uusia taiteellisia ratkaisuja, ja korosti, ettei säveltäjä ollut velkaa kansalliselle traditiolle.<sup>827</sup>

Ei ole olemassa näyttöä Cocteaun välittömästä vaikutuksesta Klamin ajatteluun. Ei tiedetä, että nuori suomalainen olisi Pariisissa kiinnittänyt huomiota *Paradeen*. Siitä huolimatta on tarpeen kysyä, mikä merkitys Klamin kehitykselle oli Cocteaun kuvaamalla ja monien muiden samassa ympäristössä vaatimalla, epävakavalla ja provokatiivisellakin ”arkipäivän musiikilla”, joka sulki piiriinsä viihde-elementtejä ja sirkus- ja toriaiheita.<sup>828</sup> Varmastikin Klamilta oli Pariisissa jonkinlainen käsitys häntä ympäröineen musiikkielämän romantiikanvastaisesta ilmapiiristä. Tässä mielessä on valaisevaa, että vielä vuonna 1923 *Hufvudstadsbladetin* Karl Ekman saattoi kirjoittaa musiikkiopistoaikaisen pianokvinteton arvostelussa: ”Hän [Klami] lienee syvästi onneton luonne ja vaikeiden sisäisten ristiriitojen rikki repimä [ihminen]; muulla tavoin olisi mahdotonta ymmärtää hra K:n alati toistuvia, infernaalisesti jyri-seviä paukkuefektejä.”<sup>829</sup> Viisi vuotta myöhemmin ensimmäisen sävellyskonsertin arvostelijat puhuivat jo Klamin musiikin, mm. Pariisissa syntyneen pianokonsertin *Une nuit à Montmartre* huumorista, karikatyyristä, vitsikkyydestä, groteskiudesta, burleskiudesta, banaaliudesta jne.<sup>830</sup> Siihen nähden, että dekadentin elämäntunteen sävyttämä kausi edelsi säveltäjän kiinnostumista Pariisissa sellaisista epäsoinnaisuuksista kuin jazzin ja viihdemusiikin soveltamisesta taidesävellyksen alueella, uutta asennetta ei saateta ymmärtää miksikään itsetarkoitukselliseksi hauskuttamisen haluksi. Siinä voidaan nähdä selväpiirteinen antiromanttinen taideilmaus ja kannanotto. Jos ajatellaan, että Klamin vuodenvaihteessa 1924–1925 kokema henkilökohtainen kriisi merkitsi murrosta hänen taiteellisessa ilmaisussaan, uusi antiromanttinen luova asenne avautui ilmeisesti alkuvuodesta 1925. Todennäköisesti hän oli jo aiemmin kohdannut ympäristössään tämänsuuntaisia, askarruttavia im-

826 Ranskalaisuus taas nähtiin sota-ajan retoriikassa tyypillisesti saksalaisuutta vasten. Taidetta koskien se ymmärrettiin laajalti antisentimentaaliseksi suuntaukseksi, jolle viehkeys, eloisuus, tietyt tapakäytännöt, väri ja nokkeluus olivat luonteenomaisia ja joka ilmeni tiiviytensä, loogisuutena ja selkeytenä. Ks. esim. Messing 1988, 75.

827 Ks. Cocteau 1918 (esim. s. 39) ja Messing 1988, 79.

828 Cocteau järjesti akrobaatteja Auricin ”fox-trottin” *Adieux New York* esiintyjiksi ja klovneja Milhaud’n *Le bœuf sur le toit* -produktioon. Hurard-Viltard 1988, 27.

829 Alkukielellä: ”Han mätte vara en djupt olycklig natur och sönderslitas av svåra inre konflikter; annars vore det omöjligt att förstå hr K:s ständigt återkommande, infernaliskt bullrande knalleffekter.” Ekman 1923.

830 Ks. varsinkin Klemetin (1928), Paavolan (1928), Pesolan (1928a), Pingoud’n (1928) ja van der Palsin (1928a) arvostelut.



pulsseja musiikkikokemusten, keskustelujen tai tekstien muodossa. Milloin tarkalleen antiromantiikka sai otteen Klamin dekadentista taiteilijalaadusta ja mitkä musiikilliset kokemukset edesauttoivat murroksen toteutumista, on mahdotonta näyttää toteen. Sävellyksellisesti siirtymä dekadentista antiporvarillisuudesta antiromantiikkaan voidaan nähdä pianokonserton toisen ja kolmannen osan välisenä erona, jota tarkastellaan lähemmin luvussa 9. Musiikillisesta huumorista sen eri muodoissa tuli ennen pitkää Klamin keskeinen ilmaisutapa.

### 9.1. Nuori Klami ja usklassismin käsite

Viisi vuotta *Le coq et l'arlequinissa* lennokkaasti muotoiltujen kannanottojen jälkeen Boris de Schlöezer sovelsi vuonna 1923 ensimmäisenä Stravinskyn tuotantoon käsitettä usklassismi, *néoclassicisme*. Hänen huomioittensa ytimessä eivät olleet aiemmasta musiikista valitut tyyllilainat, vaan toinen, ontologinen problematiikka, psykologian poissaolo säveltäjän taiteelliselta liikkuma-alueelta. Schlöezer luonnehti Stravinskyn estetiikkaa ekspressionistisen estetiikan vastakohdaksi ja säveltäjää itseään kaikista säveltäjistä antwagneriaanisimmaksi. Hän mainitsi nimeltä vain teoksen *Symphonies d'instruments à vent* (1920), siis sävellyksen, jossa ei ole kysymys varhaisempien tyylien uudenlaisesta käsittelystä.<sup>831</sup> Termin *néoclassicisme* käyttö oli tähän aikaan satunnaisista, eikä sitä tavata Oktettoa koskevasta kirjoittelusta myöhemmin samana vuonna. Vasta 1920-luvun lopulla käsitettä sovellettiin ranskalaisessa lehdistössä Stravinskyn säännöllisesti – silloin, kun hänen musiikkinsa kuvattiin Schönbergin musiikin vastakohdaksi.<sup>832</sup> Yksi tutkimuksellisesti haastava on-

831 De Schlöezer kirjoitti: ” – tämä nerokas teos on pelkkä toisiaan seuraavien ja puhtaasti musiikillisten sukulaisuussuhteiden mukaisesti ryhmittyvien äänten järjestelmä; taiteilijan ajattelu rajoittuu musiikilliseen tasoon eikä koskaan astu psykologian alueelle. Mielenliikutukset, tunteet, toiveet, kaipaus – siinä maaperä, jolta pois hän on sysännyt taiteensa. Siitä huolimatta Stravinskyn taide on hyvin ekspressiivistä; hän liikuttaa meitä syvästi eikä hänen käsityksensä ole koskaan kaavamaisista, mutta siinä on yhdenlaista mielenliikutusta, musiikillista liikutusta. Tämä musiikki ei tavoittele tunnetta tai mielenliikutusta, mutta tavoittaa voimansa ja täydellisyytensä kautta erehtymättömästi sulouden.” (” – – this genial work is only a system of sounds, which follow one another and group themselves according to purely musical affinities; the thought of the artist places itself only in the musical plan without ever setting foot in the domain of psychology. Emotions, feelings, desires, aspirations – this is the terrain from which he has pushed his work. The art of Stravinsky is nevertheless highly expressive; he moves us profoundly and his perception is never formularized; but there is one specific emotion, a musical emotion. This art does not pursue feeling or emotion; but it attains grace infallibly by its force and by its perfection.”) Siteerattu Messingin 1988, 130 mukaan. Taruskin (2003, 263) huomauttaa, että Stravinsky itse omaksui tämän de Schlöezerin näkemyksen ja vuotta myöhemmin nimitti kyseistä teosta yhdeksi niin sanotuista neoklassisista teoksistaan.

832 Messing 1988, 129–149, varsinkin 129–131 ja 148.

gelma Klamin asenteiden ja sävellysratkaisujen yhteyksien tulkitsemisessa liittyy käsitteiden ja termien 'uusklassismi' ja 'klassismi' monimuotoiseen ja muuttuvaan käyttöön ajan ranskalaisessa musiikkikeskustelussa.

Stravinskyn Pariisissa 22.5. 1924 kantaesityksensä saanut pianokonsertto kuuluu siihen nykyisin usein uusklassistiseksi kutsuttuun tuotannonosaan, joka ei vastaisuudessa kiinnostanut Klamia yhtä paljon kuin *Le Sacre du printemps* ja eräät muut emigranttisäveltäjän varhaisemmat teokset. Klami oli tässä suhteessa eri linjoilla kuin *Les Sixin* säveltäjät, joiden voidaan hieman yleistäen sanoa olleen alkuun täynnä ihailua *Sacrea* kohtaan, ottaneen sitten esikuvakseen Satien ja palanneen lopulta uudistuvan emigranttisäveltäjän ihailijoiksi. Poulenc arvioi myöhemmin Honeggerin ja Milhaud'n olevan töissään velkaa *Sacren* säveltäjälle siinä missä hän itse katsoi omaksuneensa vaikutteita Stravinskyn uudemmissa teoksista: *Rossignolist*a, *Pulcinellasta*, *Mavrasta*, *Apollosta* ja *Le baiser de la fée*stä. Poulencille muodostui tärkeäksi myös *Renard*.<sup>833</sup> Stravinskyn 1923–1924 säveltämä pianokonsertto otti etäisyyttä romanttiseen perinteeseen jo pianon, puhaltimet, patarummut ja kontrabassot käsittävän esittäjistönsä muodossa, mutta teos oli myös vakiinnuttamassa käsitystä Bachin esikuvallisuudesta säveltäjän tyylikehitykselle. Georges Auricin lehtiartiossa kuuluu arvostus Stravinskyn uutta, entistä objektiivisempaa ilmaisua kohtaan:

*Pétrouchkasta Oktettoon* ja edelleen suurenmoisen pianokonsertton ensimmäiseen esitykseen havaitaan inspiroitunut ja itsetietoinen taiteilija, lyysisempi kuin hänen on koskaan ennen nähty olevan (ajatelkaa vain *Le Sacre*!) ja uskomattoman selkeä, varma itsestään ja keinovaroistaan. Tämä on mestarini, tunnustan sen, hän kiihdyttää minua tekemättä minua levottomaksi, hän lumooa minut heikentämättä minua, hän kiihottaa minua rikkomatta minua. Kyllä, tiedän, että hän on venäläinen, ja eikö minua ole toisaalla moitittu musiikillisesta "nationalismistani"? – Mutta tutkikaa tämän venäläisen työtä niin näette, mitä kaikkea ranskalainen voi voittaa harjoittamalla ja vaalimalla sitä.

Saattaakseni päätökseen "mestareidemme" esittelyn, mitä Schönbergiin tulee, vihaan häntä kovasti ja toivon, että maani kaikki muusikot sulkevat sydämensä sellaiselta taiteelta. *Pierrot lunaire* on dekadenttia romantismia – . – . – Uhkaavaa ja levottomuutta herättävää musiikkia, joka oli välttämätöntä oppia tuntemaan ja joka inhottaa minua, koska se kumoaa kaiken mitä rakastan ja asettaa ärsyttävän väitteensä Igor Stravinskyn virkistävää henkeä vastaan.<sup>834</sup>

Osa klassismiin ja antiromantiikkaan liittyvää problematiikkaa on kysymys musiikin tunnelmaisesta. Kun Pariisissa kuunneltiin kriittisesti romant-

833 Hurard-Viltard 1988, 112–113.

834 Georges Auric *Les nouvelles littéraires* 26.4. 1924 siteerattuna Messingin 1988, 135–136 mukaan.

tista – sikäläisten stereotyyppisten odotusten mukaisesti tavallisesti saksalaista – musiikkia, sitä saatettiin kuvata tungettelevaksi tai takertuvaksi. Cocteau luonnehti tällaisessa tarkoituksessa Wagneria, *Sacren* Stravinskya sekä Debussytä kauniiksi mustekaloiksi. Hänestä heitä lähestyvän kuulijan oli vaikeaa irrottautua heidän lonkeroistaan, kun taas ”Satie näyttää valkoisen tien, johon jokainen jättää vapaasti *oman* leimansa”.<sup>835</sup> Klami puolestaan muotoili nykynäkökulmasta katsoen oudolta vaikuttavan näkemyksen siitä, mikä Stravinskyssa vetosi ”nuorimpaan ranskalaiseen säveltäjäpolveen”, kun hän kriittikkona vuonna 1933 kirjoitti *Le Sacre du printempsin* Suomen ensiesityksestä. Tällöin hän ilmeisesti ymmärsi kyseisenä säveltäjäpolvena lähinnä *Les Sixin*.

Jättiläisaparaattia käytetään niin kuin Stravinskyn kaltainen taituri vain osaa, ja saa hän aikaan sen, mitä haluaakin: ei mitään, mikä muistuttaisi tunnetta. Kaikki on ”musique pure”, kuten aikoinaan sanottiin. On luonnollista, että tämän kaltainen musiikki, joka valloitti koko sodanjälkeisen säveltäjäpolven ja jolloin jokainen kykynsä mukaan teki ’sacrea’, synnytti reaktion: kaikki se, minkä Stravinsky väkivalloin ajoi musiikista ulos, tuotiin taas takaisin. Nuorin ranskalainen säveltäjäpolvi – itsensä Stravinskyn avulla, joka on aina etunenässä – saa siitä suureksi osaksi kiittää menestystään.<sup>836</sup>

Jos tätä selontekoa verrataan Stravinskyn vuonna 1935 esittämään tunnettuun julistukseen, että musiikki on olemuksensa johdosta ”kyvytön *ilmaisemaan* mitään”,<sup>837</sup> se vaikuttaa oudolta. Kuitenkin vielä 1915 tehdyssä haastattelussa Stravinsky lausui halutessaan tähdentää käsitystään impressionismin liiallisesta epämääräisyydestä: ”Vaikka tämä tuntuu minusta tavattoman vaikealta, tavoittelen aina suoraa ilmaisua sen yksinkertaisimmassa muodossa. – Oleellinen asia on tuntea ja välittää tunteensa.”<sup>838</sup> On käytännössä mahdotonta varmasti tietää, mihin Stravinskyn vuosien mittaan monia muodonmuutoksia kokeneista lausunnoista Klami oli tutustunut.

”Parodinen tai ironinen elementti” Stravinskyn suhteessa historiallisen materiaaliin, mihin asenteeseen Mikko Heiniö on Adornoon nojaten uusklassismin käsitettä määrittäessään viitannut,<sup>839</sup> oli Pariisissa 1920-luvulla osa ranskalaista emigranttisäveltäjää koskevaa aikalaiskirjoittelua,<sup>840</sup> muttei ai-

835 ”Wagner, Stravinsky et même Debussy, sont des belles pieuvres. Qui s’approche d’eux a du mal pour se dépêtrer de leurs tentacules ; Satie montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes.” Cocteau 1918, 30.

836 Klami 1933a.

837 Stravinsky 1990, 53.

838 Siteerattu Messingin 1988, 89 mukaan.

839 Heiniö 1985, 4–5.

840 Olipa Stravinskyn tarkoituksena *Mavrassa* ilmentää kunnioitustaan Venäjän vanhaa italialaista oopperaperinnettä kohtaan tai ei, Émile Vuillermoz kirjoitti teoksesta vuonna

noa eikä tärkein huomion kohde ajankohtaisessa klassismikeskustelussa.<sup>841</sup> Ironian käsite kyllä tavataan Klamin käyttämänä jo kirjoituksesta ”Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten”. Tässä kirjoituksessa hän kiittää laulajatar Madeleine Greytä ”Ravelille ominaisen, sanoisinko hyvänahkaisen ironian” tavoittamisesta laulusarjan *Histoires naturelles* (1906) ja ”heprealais-laulun” *L’énigme éternelle* (1914) tulkinnoissa. *Tulenkantajat*-lehdessä vuonna 1930 Klami yhdistää ironian erottamattomasti tonaalisuuskysymykseen, muttei uustonaalisuuteen tai tonaalisuuteen palaamiseen, jotka ovat osa usklassismin tutkimuksellisen tulkinnan käsitteistöä.<sup>842</sup> Heiniön usklassismin yhteydessä painottamalla ilmiöllä ”Bachia väärin bassoin” ei myöskään ole tekemistä Klamin kyseisen näkemyksen kanssa.<sup>843</sup> Ironian tulon osaksi aikakauden musiikki-ilmaisua suomalainen säveltäjä ymmärsi aivan toisin ”atonalismin ajan” aikaansaannokseksi. Hän lausui tätä hänen mielestään silloin jo menneisyyteen kuuluvaa aikaa koskien: ”Ja yhtenä positiivisena puolena voisimme pitää sitä, että se [atonalismin aika] on tuonut musiikkiin ainakin yhden uuden käsitteen, jota vanhoilla keinoilla olisi ollut mahdoton toteuttaa: ironian.”

On varottava näkemästä tässä Klamin musiikillisen ironian tulkinnassa kannanottoa säveljärjestelmäkysymykseen sellaisena kuin vuosisadan musiikinhistoriankirjoitus sen myöhemmin laajalti näki, sillä atonaalisuuden käsite ja atonaalinen musiikki olivat aikakauden Suomessa kuten monella muullakin taholla epämääräisesti ymmärrettyjä.<sup>844</sup> Esimerkiksi Taneli Kuu-

---

1922: ”Kuten *Ketussa* [Renard] Stravinsky on yrittänyt olla hauska. *Mavra* on toisen keisarikunnan lyyristen ihanteiden, *bel canton*, duettojen, juoksutusten ja cavatinojen parodia. *Le Sacre du printemps* arvostettu säveltäjä suorastaan tuhlaillee huumoria. Minun vaatimattoman mielipiteeni mukaan hän valitsee väärän tien. Tämä nerokas mies ei ole iloinen. Hänessä ei ole viihdyttäjää. Hänen karikatyyrinsä on kömpelöä ja väkinäistä. — Raskas ja äänekäs musiikki kantaa ironisen charmin taakkaa. Loputon yksitoikkoinen rag-time-säestys synkentää koko ilottoman partituurin. — Voidaan ensinnäkin havaita, ettei italialaista musiikkia ole mahdollista parodioida niin helposti kuin luulisi. — Milloin tämä suuri muusikkokin lakkaa antautumasta tarkoituksettomaan leikinlaskuun? Hänellä on meille vielä niin paljon ihastuttavaa sanottavaa. Meillähän on jo ”naurun ja sosiaalisen huvituksen” klovneja. He riittävät, ja *Mavra*, joka ei varmasti ole mestarillinen vanhan venäläisen iloisuuden näyte, ei todellakaan ole myöskään näyte vanhasta ranskalaisesta iloisuudesta!” Siteerattu Messingin 1988, 122 mukaan.

841 Gordon 1983, varsinkin s. [ii].

842 Ks. Heiniö 1985, 4.

843 Ks. luku 15.2. Usklassismin käsite Klami-tutkimuksessa, viite 1387.

844 Ensimmäisessä suomalaisessa atonaalisuuden käsitettä valottavassa kirjoituksessa 1929 Sulho Ranta kuvaa atonaalisuuden ”vain äärimmäiseksi Debussyn dissonanssiteorian ja n.s. polytonian – eri teemat sävellyksessä kulkevat yhtäkäisesti eri sävellajissa –” soveltamiseksi. Rannan mielestä ”lopullista atonaalisuutta ei ole olemassa. On vain enemmän tai vähemmän selvää – viimeainittu sana oikein ymmärrettynä – tonaalisuutta. — N.s. atonaalisessa musiikissa — tuollaisia tarkkatuntuisia sointuja esiintyy suhteellisen vähän ja nekin ovat usein kiedotut jonkinlaiseen ’epämääräisyyden’ vaip-

sisto saattoi vuonna 1933 arvioida, että ”uusklassillisuus” lähenee ”klassillisen absoluuttisen musiikin rakennepyrkimyksiä kuitenkin pysyen pääasiassa atonaalisuuden pohjalla”.<sup>845</sup> Ironian ja atonaalisuuden yhteyden Klami näyttää mieltäneen niin, että ironinen teho toteutui, kun riitasointinen harmonia kiisti tekstinkohdan, musiikillisen rakenteen tai muun tyylikeinon totunnaisen myötäelämisen saattamalla sen yllättävään ja erityisellä tavalla monimieliseen valaistukseen.<sup>846</sup>

Klamin ei tiedetä käyttäneen kirjoituksissaan käsitettä ’uusklassismi’ tai ’neoklassismi’ (*néoclassicisme*). Ranskan jo kauan käymään identiteettikeskusteluun yhtä polttavasti kuin monitahoisesti liittyneet käsitteet ’klassismi’ (*classicisme*), ’klassinen’ (*classique*) tai kulttuurisen paluun ajatuksen vielä implisiittisemmin sisältävä ’uusi klassismi’ (*nouveau classicisme*) eivät näytä askarruttaneen Klamia. Ajatus, että Klami kohtasi Pariisissa Stravinskyn ajankohtaisen sävellystyylin uusklassismin käsitteen parodisen tulkinnan valossa, olisi anakronistinen. Ei ole siis myöskään selvää, että Klami omaa pianokonserttoaan säveltäessään ymmärsi liittyvänsä siihen musiikilliseen ajatteluun, joka on myöhemmin sijoitettu otsikon uusklassismi alaisuuteen ja luokiteltu 1900-luvun edistyskellisen luovan säveltaiteen toiseksi pääsuuntaukseksi. Pariisin taidepiireissä käyty musiikinesteettinen keskustelu oli myös klassismia koskien nopeatempoista ja näkemykset toisistaan poikkeavia. Klamille ’uusklassismi’ ei olisi mitenkään voinut näyttäytyä Pariisin-aikana 1924–1925 merkitykseltään samana kuin nykyään autorisoidun Suomen musiikin historian kirjoittajille<sup>847</sup> tai laajemmin ottaen Stravinskyn ja Schönbergin koko taiteellisen perinnön tuntevalle 1900-luvun historiankirjoitukselle.

---

paan, joka taas antaa niille yhä eteenpäin pyrkivän luonteen, jonka lisäksi teoria dissonanssien ’purkautumispakosta’ on jätetty oheen.” Sulho Ranta Tulenkantajat-lehdessä siteerattuna Heiniön (1982, 114–115) mukaan. Nils-Eric Ringbom käsitteli atonaalisuutta kaksiosaisessa artikkelissaan ”Musiikin tonaalisuusprobleema” (Ringbom 1932a ja Ringbom 1932b). Milhaud’n tutkielma ”Polytonalité et Atonalité” ilmestyi 1923, ks. Milhaud 1982c. Vrt. de Médicis 2005 sekä tämän tutkimuksen luvut 3.3. Modernismin pariisilaisen eriytymiskehityksen piirteitä, 13.1.1. *Karjalainen* rapsodia ja 16.2. Kuvia maalaisista.

845 Siteerattu Heiniön 1985, 7 mukaan. Haastattelulausunnossaan Tiina-Maija Lehtoselle Taneli Kuusisto totesi vuonna 1986, että ’atonaalisuudella’ tarkoitettiin Suomessa 1920-luvun lopulla ”yleensä vain musiikkia, jonka sävellajia ei voitu selvästi tunnistaa”. Lehtonen 2004, 21.

846 Klamin *Tulenkantajiin* 1930 (1930b) kirjoittamasta kirjoituksestakin saa sen kuvan, ettei atonaalisuus yhdistynyt hänen ajattelussaan ainoastaan Wienin koulun ekspressionismiin, mutta Schönbergiin Klami atonaalisuuden kiistatta yhdisti. Vrt. Ranta 1929, 259 ja tämän tutkimuksen luku 11. Klamin ulkomaanopinnot ja ”kulttuurien yhteinen jalusta”.

847 Tässä viitataan *Suomen musiikin historian* (1995–1996) osiin 3 ja 4 ja niiden kirjoittajiin, Mikko Heiniöön ja Erkki Salmenhaaraan. Ks. luku 15.2. Uusklassismin käsite Klami-tutkimuksessa.

Tähän huomioon palataan luvussa 15, jossa arvioidaan Klamin musiikkiajattelun myöhemmin kotimaassa kokemaa kehitystä.

## 9.2. Klami ja ”nuoremman ranskalaisen säveltäjäpolven” antiromantiikka

”Ranskassa ’Les Six’ -ryhmä sai yhä enemmän ja enemmän äänensä kuuluville, germaanisella maaperällä taas *Hindemith* ja *Kreneck* [!]”, Klami kirjoitti *Tulenkantajat*-lehdessä 1930.<sup>848</sup> Nimeltä tunnettuna ryhmänä vasta vuonna 1920 syntynyt *Les Six* oli Klamin Pariisin-oleskelun aikoihin jo yhteisen toimintansa päätepisteessä ja sen jäsenet tunnettuja.<sup>849</sup> *Les Ballets Suédois*’n balettiproduktiot, Cocteaun ja *Les Sixin* yhteishanke *Les mariés de la tour Eiffel* (ke. 1921), Milhaud’n *L’Homme et son désir* (1921), Honeggerin *Skating Rink* (1922), Tailleferren *Marchand d’oiseaux* (1923) ja Milhaud’n *La création du monde* (1923), olivat tuoneet ryhmän säveltäjien musiikin Pariisissa suuren yleisön kiinnostuksen kohteeksi.<sup>850</sup> Nyt Diaghilev oli kiinnostunut *Les Sixin* säveltäjistä. *Les Ballets russes* toteutti kesäkaudella 1924 Milhaud’n baletin *Le train bleu*, Poulencin *Les Biches* ja Auricin *Les fâcheux*.<sup>851</sup>

Pariisissa esitettiin 1924–1925 jazz-vaikutteisia taidemusiikkisävellyksiä niin paljon, että Klamin olisi ollut vaikeaa pysyä niistä tietämättömänä. Monet niistä olivat *Les Sixin* säveltäjien kirjoittamia. Alkukesästä 1924 Poulencin kohtauksen ’Rag-Mazurka’ ja kuoro-osuuden sisältävä baletti *Les Biches* kuului *Les Ballets russesin* ohjelmaan.<sup>852</sup> Loppuvuodesta *Les Ballets Suédois* esitti Milhaud’n *La création du mondea*,<sup>853</sup> jonka säveltäjä kirjoitti New Yorkin Harlemissa vuonna 1922 kuulemansa jazz-yhtyeen kokoonpanolle käyttäen ”rajoituksetta jazz-tyyliä ja sekoittaen sen klassiseen tyyliin”<sup>854</sup>. Milhaud’n *Trois rag-caprices* oli kokonaan tai osina kevätkauden 1925 pianokonserteissa

848 Klami 1930b.

849 Ei ole olemassa yksimielisyyttä siitä, milloin *Les Sixin* toiminta loppui. Jäsenet eivät määrittäneet asiaa; he itse eivät ryhmää perustaneetkaan. Satie kirjoitti jo 1922: ” – ryhmänä heitä ei enää ole.” Cocteaun mukaan ryhmän toiminta ajoittui vuosiin 1918–1923. *Les Sixiä* tutkineen Eveline Hurard-Viltardin mielestä Kuuden ryhmän tarina sijoittuu vuosiin 1917–1925. Hurard-Viltard 1988, 15, 30–31.

850 Vuosiluvut viittaavat tässä kantaesitysvuosiin. Klami lienee ollut tietoinen *Les Ballets Suédois*’n toiminnasta; hän mainitsi Honegger-artikkelissaan (Klami 1930a) *Skating Rinkin* olleen ”ruotsalaisen baletin” tilaama.

851 Keväällä 1925 Diaghilev toi näyttämölle Auricin säveltämän baletin *Les matelots* ja 1926 saman säveltäjän *Pastorale*n.

852 Esityspäivämäärät olivat 26.5., 6., 11., 20., 22. ja 25.6. 1924. *La semaine musicale* 1924–1925.

853 Esityspäivämäärät olivat 19., 20., 22. ja 25.11. sekä 20. ja 30.12. 1924. *La semaine musicale* 1924–1925.

854 Milhaud 1987, 125.

kolmesti esillä. Etelä-Amerikan kansanomaisia tanssirytmejä muistava *Saudades do Brazil* oli alkuperäisten pianosarjojen valikoitujen osien muodossa säännöllisesti konserttiohjelmassa. Samaa innoitusta henkivä *Le bœuf sur le toit* taas oli viulu–piano-numerona vain satunnaisesti kuultavissa. Periaatteessa Klamilla oli mahdollisuus kuulla Honeggerin neljälle kromaattiselle harpulle säveltämän *Prélude & Bluesin* kantaesitys tammikuussa sekä tämän myöhemmin kadoksiin joutuneen teoksen uusinta maaliskuussa.<sup>855</sup> Hän ei todennäköisesti ollut enää kaupungissa 23.5., jolloin saman säveltäjän ehkä ”les-sixmäisin teos”, *Concertino pour piano et orchestre*, sai kantaesityksensä. Sen finaaliin sisältyy sellaisia jazz-piirteitä kuin *blue note*, *walking bass* ja synkopointeja.<sup>856</sup> Cocteaun ja *Les Sixin* piiriin liittyi läheisesti pianisti-säveltäjä ja musiikkiorganisaattori Jean Wiéner. Hänen Bach- ja jazz-piirteitä yhdistävän pianokonserttonsa *Concerto franco-américain* kantaesitys tapahtui 25.10. 1924 Rhené-Batonin johtaman Pasdeloup-orkesterin konsertissa säveltäjän toimiessa solistina, ja esitys uusittiin 26.10. joulun alla, 22.12., Wiéner soitti pianokonsertton vielä ystävänsä Milhaud’n johtaman ja ilmeisesti tätä konserttia varten kokoon kutsutun orkesterin solistina. Stravinskyn *Histoire du Soldat* tangoineen, valsseineen ja ragtimeineen tuli ohjelmistoon vasta 25.5. 1925, mutta Gil-Marchex soitti *Piano Rag Musicin* (1919) 18. ja 29.11. 1924 ja Chailley-Bert keväällä 24.4. 1925. Emigranttisäveltäjän *Ragtime* (1917–1918) oli yltänyt osaksi italialaisen Piero Coppolan johtaman Pasdeloup-orkesterin ohjelmaa.<sup>857</sup> Tähän ohjelmaan sisältyi myös Coppolan oman sinfonian kantaesitys. Sen teosesittelyn huomiot *La semaine musicale* soveltuisivat kuvaamaan Klamin pianokonsertton kolmannen osan ominaisuuksia: ”Herra Coppola oli alun perin aikonut nimetä sen Synkopoiduksi sinfoniaksi<sup>858</sup>, sillä se on yritys soveltaa klassiseen sinfoniaan synkopoituja rytmejä ja teemoja, jotka on tähän saakka varattu tanssimusiikin käyttöön.”<sup>859</sup>

Klami tunsii Cocteaun yhteyden *Les Sixiin*,<sup>860</sup> mutta kuinka hyvin hän oli selvillä mielipidevaikuttajan toiminnasta ryhmän äänenkannattajana, ei ole

855 *La semaine musicale* ilmoitetun ennakkotiedon mukaan kantaesitys tapahtui 27.1. 1925. Halbreich (1992, 117 ja 343) ilmoittaa kantaesityspäivämääräksi 24.3. 1925.

856 Halbreich 1992, 114, 415–416.

857 Pasdeloup-orkesterin käytäntöjen kannalta poikkeuksellisesti keskellä viikkoa (torsaina 13.11.) pidetty tilaisuus ei liene kuulunut orkesteriyhdistyksen omaan ohjelmaan ja oli ehkä kapellimestarin itsensä järjestämä.

858 Wiénerin pianotuotantoon sisältyy teos nimeltä *Sonatine syncopée* (1921).

859 ”M. Coppola avait songé primitivement à l’intituler Syncopata Symphonie, car c’est un essai d’application dans le cadre de la symphonie classique des rythmes et des thèmes syncopés jusqu’à présent réservés à la musique de danse.” *La semaine musicale* 1924 N° 29 (7.11.).

860 Klami kirjoittaa Honegger-artikkelissaan: ”Honegger joutui olemaan paljon yhdessä ikäistensä ja samanhenkisten taiteilijain kanssa. Darius Milhaud, François [!] Poulenc, Germaine Tailleferre ja Andrée Vaurabourg muodostivat tämän seuran. Myöhemmin sii-

tiedossa. Juuri Cocteau oli aloitteentekijä, kun *Les Six* tuli tammikuussa 1920 laajalti tunnetuksi. Vuodesta 1911 alkaen ystävyysseurat olivat yhdistäneet yksittäisiä *Les Sixin* säveltäjiä Pariisin konservatorion piirissä. Myöhemmin tärkeäksi muodostunut side Satiehin rakentui Auricin kautta ennen maailmansodan alkua. Tulevan ryhmän säveltäjien teoksia esitettiin vuonna 1917 samassa konsertissa Satien musiikin kanssa, eikä vuodesta 1919 alkaen ollut juuri enää konsertteja, joissa myöhemmän *Les Sixin* säveltäjien teokset olisivat esiintyneet muiden kuin ryhmän toisten säveltäjien teosten seurassa.<sup>861</sup> Nämä säveltäjät itse eivät kuitenkaan perustaneet eivätkä nimenneet ryhmää, vaan sen teki *Comœdia*-lehden palstoilla Cocteaun yhteydenottojen seurauksena Henri Collet.<sup>862</sup> Tammikuussa 1920 tämä journalisti ja espanjalaisen musiikin asiantuntija saattoi kahdessa lehtiartikkelissa *Les Sixin* julkisuuteen Cocteaun *Le coq et l'arlequinin* näkemysten valossa. Kirjoitusten otsikot alleviivasivat kampanjan nationalistista henkeä: ”Rimskin ja Cocteaun kirjat. Viisi venäläistä, kuusi ranskalaista ja Erik Satie” (16.1.) sekä ”Kuusi ranskalaista: Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre” (23.1.).<sup>863</sup> Collet esitteli ”kuusi ranskalaista” ”venäläisen viisikon” paremmin koulutettuna, mutta nationalismin ajatukseen yhtä lujasti sitoutuneena vastineena. Juuri Collet, kuten on todettu, vaati seuraavana vuonna julkisuudessa espanjalaiselta musiikilta sen etnisen erikoislaadun vaalimista.

*Les Sixin* julkisuuskuvan alkujaan tietoisesti rakennettu yhtenäisyys kätkee eroja. Klamin vanhoihin ystäviin lukeutuva ja siksi häntä koskevissa asioissa hyvin informoitu Sulho Ranta muistutti vuonna 1932 Klamin Pariisin-oleskelusta kirjoittaessaan: ”Varmasti ovat Six-ryhmän uutuudet näinä vuosina saaneet Klamin mielenkiinnon osakseen, siitä on ennen muuta eräissä hänen pienemmissä teoksissaan jälkiä havaittavissa.” *Les Sixin* säveltäjissä Ranta kiinnitti huomiota sodanjälkeisen nuoren ranskalaisen musiikin epäromanttisiin korostuksiin:

---

hen liittyivät George Auric ja kirjailija Jean Cocteau.” Klami 1930a.

861 Hurard-Viltard 1988, 26.

862 Cocteaun aloitteentekijän rooli ilmenee hänen Collet’lle 27.9. 1919 kirjoittamastaan kirjeestä: ”Suurin osa ryhmämme teoksista on vielä julkaisematta. Olisi parasta saattaa teidät yhteyteen säveltäjien kanssa, mikä antaa artikkeleille aina suuremman elävyyden. (Huolehdiin siitä palattuani matkalta.) Oletteko lukenut pienen kirjani *Le coq et l'arlequin*, eräänlaisen naamioidun ohjelman? – Tulevana talvena kuullaan paljon uusia teoksia. Olen ihastunut tiedosta, että *Comœdia* tulee puhumaan niistä niin kuin pitääkin.” (”La plupart des œuvres de notre groupe sont encore inédites. Le mieux sera de vous mettre en contact avec les musiciens, ce qui donne toujours aux articles une vivacité plus grande. [Je m’y emploierai dès mon retour.] Avez-vous lu mon petit livre *Le Coq et l'arlequin*, sorte de programme masqué. ...? Cet hiver on entendra beaucoup d’œuvres nouvelles. Je suis enchanté de savoir que *Comœdia* en parlera comme il faut.”) Roy 1994, 7.

863 Collet 1920 ja 1920a.



Mutta yhteistä on heille pyrkimys tarmokkaaseen, keskitettyyn sanontaan (Honegger kirjoittaa junarunoelmansa ”Pacific” ja Milhaudin lyriikkaan sopii yksinlauluaiheiksi sellaisetkin vähemmän poeettisilta tuntuvat vehkeet kuin maanviljelystyökalut) ja ennen muuta muotojen uudestiluomiseen, jota tehostaen koko ryhmä alkuaikoinaan kirjoittaa paljon kamarimusiikkia. Tyyllisestikin he astuvat askeleen impressionisteista edelle, polytonaalinen – – kirjoitustapa, on esim. Milhaudille aivan luonteenomainen.<sup>864</sup>

Silti Ranta oli selvillä siitä, ettei ryhmä ollut ”millään tavalla homogeeninen joukko”.<sup>865</sup> Klami itse tiesi jo ainakin vuonna 1930, ettei ryhmällä ollut mitään yhteistä ohjelmaa tai tyyliä.<sup>866</sup> Kun halutaan täsmentää Klamin suhdetta ranskalaisiin 1920-luvun musiikkivirtauksiin, ryhmän sisäisten erojen erittelemineen on tarpeen. Samalla on pohdittava kysymystä *Les Sixin* jäsenten todellisesta sitoutumisesta Cocteaun näkemyksiin.

Klamin asemaa suhteessa *Les Sixiin* voidaan lähestyä tarkastelemalla Ravelin Pariisissa samoihin aikoihin kiistanalaiseksi muodostunutta arvostusta. Cocteaun pamfletissa ei ole puhetta Ravelista, mutta *Les Sixin* julkaisemassa *Le Coq* -lehdessä Satie esitti kritiikkiä Ravelia kohtaan, mille vastalauseena Durey erosi ryhmästä jo vuonna 1920.<sup>867</sup> Germaine Tailleferre lukeutui kuten Dureykin Ravelin ystäviin. Honegger sisällytti pianosävellykseen *Trois Pièces pour piano* (1919) osan nimeltä *Hommage à Ravel* (1915) ja omisti Ravelille orkesteriteoksensa *Chant de joie* (1922–1923). Näin ollen Klamin Ravel-ihailu ei itsessään mitenkään yksiselitteisesti määritä hänen suhdettaan *Les Sixiin*. Toisaalta kaikki *Les Sixin* jäsenet ovat Cocteaun pamfletista ja Collet’n esittelystä poiketen tuoneet julki rakkautensa Debussyn musiikkia kohtaan.<sup>868</sup> Heidän myöhemmissä selityksissään on korostunut näkökohta, että Debussyn tuotanto oli ainutlaatuinen ja mahdoton jäljittellä ja että ryhmän säveltäjien kritiikin kohteena olivat tosiasiaassa Debussyn sijasta hänen jäljittelijänsä, ”debussystit”. Milhaud hahmotti vuonna 1927 nationalistisia asenteita julki tuovassa kuuluisassa artikkelissaan ”La musique française” Debussyn perinnön kriittisen erittelyn.

1800-luvun lopussa ilmeni venäläisen koulun suunnattomasta kehityksestä johtunut uusi vaara. Miten vastustaa Musorgskin niin hämmäntävää ääntä? Kuinka eivät niin herkän sydämen läsnäolo ja niin uusi sointuteknikka olisi hellyttäneet? Debussyn niin syvästi humaani nerous oli todellakin tarpeen tämän vaikutuksen omaksumiseksi ilman vaaraa. Luultavasti juuri sen johdosta Debussy etäännyi Wagnerista ja kykeni toteuttamaan tuotantonsa, joka on pelkkää herkkyyttä, hellyyttä ja rakkautta.

864 Ranta 1932.

865 Id.

866 Klami 1930a.

867 Hurard-Viltard 1988, 28, Robert 1968, 35–36.

868 Hurard-Viltard 1988, 103.

Musorgskin löydöt oli toteutettu taitamattoman tekniikan keinoin, jonka kömpelyys mielestäni kuitenkin vain korosti niiden lumousta. Rimski-Korsakovin itselleen sallimat parantelut merkitsevät todellista turmelua. Debussy toi taiteeseensa päinvastoin sellaisen muodon täydellisyyden, sellaisen tarkkuuden ja suhteiden tajun, annosteltuina niin hienotunteisesti, että tällä tavoin hän täysin ylitti ja toteutti sen, mihin Musorgski oli vain viitannut. Mutta myöhemmin venäläinen ansa tuli tuntuville sen suunnattoman vaikutuksen johdosta, joka Rimski-Korsakovin orkestrointitavalla oli debussyläiseen kouluun. Debussyn kirjoitustavan ihastuttava hienous, joka oli hänen viisaan ja kriittisen henkensä johdosta täydellinen sen toimiessa hänen alati liikuttuneen sydämensä palveluksessa, määritti sitten impressionistiseksi kutsutun suuntauksen. Yhtyneenä Rimski-Korsakovin vaikutukseen se johti ranskalaisen musiikin umpikujaan, jossa turha monimutkaisuus, melodisen puhtauden vahingoksi koitunut harvinaisten sointien etsintä ja orkesterin voimavarojen sirottaminen kutsui reaktiota, jota sitäkin enteili uusi venäläinen teos: Igor Stravinskyn *Kevätuhri*.<sup>869</sup>

Tämän näkemyksen perusteella Klamin kiinnostus Rimski-Korsakovin orkestrointitapaan ja Ranskaan jättämään perintöön näyttäisivät sijoittavan suomalaisen säveltäjän kauas *Les Sixin* ihanteista ja lähelle Milhaud'n kuvaamaa ranskalaisen musiikin ”umpikujaa”. Klamin Pariisissa herännyt uusi kiinnostus arkipäiväisyydellä shokeeraamiseen sekä viihdemusiikin ja jazzin taidemusiikilliseen soveltamiseen kuitenkin osoittaa, ettei hänen luokittelemisensa voi olla näin yksioikoista.

Näyttää siltä, että Klami oli tietoinen *Les Sixin* yhdistetystä ranskalaisuuden ylevöittämisestä.<sup>870</sup> Toisaalta mikään tiedossa oleva ei viittaa siihen,

869 ”Il y eut ensuite, à la fin du XIXe siècle, un nouveau danger dû au prodigieux développement de l'école russe. Comment résister à la voix si troublante de Moussorgski ? Comment ne pas s'attendrir en présence d'un cœur si sensible et en face d'une technique harmonique tellement nouvelle ? Il a fallu vraiment le génie si profondément humain de Debussy pour assimiler cette influence sans danger. C'est probablement grâce à elle que Debussy s'est trouvé éloigné de Wagner et qu'il a pu réaliser son œuvre, qui est toute de sensibilité, de tendresse et d'amour. Les découvertes de Moussorgski étaient servies par une technique malhabile, mais dont la gaucherie ne faisait, à mon avis, qu'accentuer le charme, et les retouches que s'est permises Rimski-Korsakov sont de véritables mutilations. Debussy, au contraire, apporta à son art une telle perfection dans la forme, une si grande minutie et un sens des proportions dosé avec tant de tact qu'il dépassa ainsi et réalisa pleinement ce que Moussorgski n'avait fait qu'indiquer. Mais le piège russe se fit sentir plus tard à cause de l'influence énorme que les procédés d'orchestration de Rimski-Korsakov eurent sur l'école debussyste. La subtilité adorable de l'écriture de Debussy, parfaite chez lui à cause de son esprit critique si avisé au service d'un cœur toujours ému, devait déterminer un mouvement dit impressionniste, qui, combiné avec l'influence de Rimski-Korsakov, devait entraîner la musique française dans une impasse, où la complication inutile, la recherche de la sonorité rare au détriment de la pureté mélodique et l'éparpillement des forces de l'orchestre appelaient une réaction, qui fut elle aussi presentie par une nouvelle œuvre russe : *Le Sacre du Printemps* d'Igor Strawinski.” Milhaud 1978, 119–120.

870 Klami kirjoittaa Honegger-artikkelissaan (1930a): ”Debussyn mukana tulee rans-

että hän olisi tuntenut Cocteaun taidefilosofisia kannanottoja ja esimerkiksi niitä maailmansodan aikaisen ranskalaisen nationalismin värittämiä viihdemusiikkia koskevia ajatuksia, jotka tämä itsekin jazz-yhtyeen rumpalina nähty<sup>871</sup> Pariisissa keskeinen kulttuurivaikuttaja muotoili pamfletissaan seuraavaan tapaan:

Keskellä ranskalaisen maun ja eksotismin epäjärjestystä café-concert säilyy varsin koskemattomana anglo-amerikkalaisesta vaikutuksesta huolimatta. Siellä säilytetään tiettyä perinnettä, jonka räävittömyydessä on samalla rotua. Ehkä juuri sieltä nuori muusikko voisi löytää germaanis-slaavilaisessa labyrintissä kadotetun langan.<sup>872</sup>

Klamin nuoruuden aikaisesta ravintola- ja elokuvapianistin toiminnasta on voitu päätellä, että jazz oli hänelle tuttua jo ennen Pariisin-matkaa. Hänen nuoruudessaan eri yhtyeiden pianistina soittamansa ohjelmisto koostui tosiasiaassa salonkimusiikista, ooppera- ja operettimusiikkisovituksista sekä elokuvien aiheiden pohjalta toteutetuista improvisaatioista.<sup>873</sup> Pariisilaisten kahviloiden ja ”apachi-luolien” viihdemusiikki ja jazz olivat hänelle ilmeisesti tyyleinä lähes yhtä uusia ja vieraita kuin saman ohjelmiston vaikutteita soveltava uusi taidemusiikkikin. Missä määrin Klami kuuli niitä *Les Six* -ryhmän ja muiden Cocteaun lähipiirin säveltäjien jazz-vaikutteisia teoksia, joita sisältyi runsaasti Pariisin musiikkitarjontaan 1924–1925, ei ole tiedossa. Klamin oman ensimmäisen pianokonsertin perusteella voidaan päätellä, että hän tutustui tällaiseen ohjelmistoon jossain määrin. Klamin on täytynyt ymmärtää jazz-elementtien käyttö omissa sävellyksissään epäsovinnaiseksi ilmaisukeinoksi. Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että hän olisi pitänyt näin rakentuvaa tyyliä cocteaulaisittain jotenkin luonteenomaisesti ranskalaisena.<sup>874</sup>

kalaisuus selvemmin kuin koskaan ennen ranskalaiseen musiikkiin ja sitä tervehtivät nuoret ennen muita riemulla.” Klami ei siis tässä Cocteaun tapaan painota Debussyn ”wagnerilaisuutta” tai ”venäläisyyttä”, vaan näyttää kiinnittävän huomiota säveltäjän 1900-luvulla voimistuneeseen nationalistiseen asenteeseen.

871 Hurard-Viltard mts., 30.

872 ”Au milieu des perturbations du goût français et de l'exotisme, le café-concert reste assez intact malgré l'influence anglo-américaine. On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins de race. C'est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu dans le labyrinthe germano-slave.” Cocteau 1918, 33.

873 Kapellimestari Eero Kososen haastattelulausunto tekijälle Tampereella 18.5. 1991. Tuleva kapellimestari vuorotteli Klamin kanssa pianistina Kluuvi- ja Hallituskadun risteyskässä sijainneessa Heimolan talon elokuvateatterissa. Ilmeisesti loppuvuodesta 1925 tapahtui, ettei Klami ilmestynyt soittovuoroonsa. Säveltäjä muisti kuitenkin Kososta Viipurista lähetetyllä postikortilla: ”Olen mennyt sotaväkeen, hoida putiikki.” Alvar Andström, jonka kanssa yhteistyössä Klami hoiti samaa elinkeinoa ennen Pariisin-matkaansa, on kuvannut muistelmissaan (Andström 2006) omaa ohjelmistoaan.

874 Ranskalaiset tulkinnat eivät olleet joka suhteessa yhdenmukaisia. Milhaud ymmärtää kirjoituksessaan ”La musique française” (1927) ajankohdan koko ”nuorena ranskalaisessa koulussa” ”puhtaan musiikin” alueella viiden vuoden ajan ilmenneen jazz-vaikutuk-

### 9.3. Pariisin Honegger-kultti ja ”ranskalaisen musiikin ranskalaisuus”

Klamin esittämää arviota, että nuoret säveltäjät seurasivat uutta Stravinskya erityisesti tämän musiikkiin uudelleen palauttaman tunnesisällön johdosta, olisi vaikeaa yhdistää esimerkiksi *Les Sixin* jäsenten Stravinskyn pianokonserttoa koskevaan käsitykseen, josta edellä puhuttiin. Tutkimus on päinvastoin osoittanut, että Stravinsky saapui kyseiseen tyylikehityksensä uuteen vaiheeseen Pariisin sodanjälkeisen nationalistisen ja modernistisen musiikkikeskustelun johdattelemana, osin juuri Satien, Cocteaun ja *Les Sixin* piirien esittämiin vaatimuksiin vastatakseen.<sup>875</sup> Kun Klami puhui 1933 arvosteen ”nuorimman ranskalaisen säveltäjäpolven” *Sacren* jälkeen uudelleen esiin tuomasta tunnevoimaisesta musiikista, hän näyttää joko olleen vailla täyttä asiantuntemusta tai ilmaisseen ajatuksensa huolimattomasti. Jälkimmäinen tulkinta näyttää osuvammalta, sillä hän oli kirjoittanut *Tulenkantajissa* aiemmin täsmällisemmin:

*Honeggerin* suuri merkitys on juuri se, että hän toi jälleen tunteen musiikkiin, sen jonka Stravinsky väkivoimin ajoi ulos. Se oli käynyt välttämättömäksi, koska oli tultu huomaamaan, ettei musiikki yksinään tule toimeen, vaan että siinä täytyy olla osana se, joka on ihmisen oleellisin osa.<sup>876</sup>

Tunnevoimaisuudesta Klami kiitti nyt siis nimenomaan Honeggeria. Aikakauden ranskalaisessa musiikkikeskustelussa Honeggerin musiikin ekspressiivisyyttä ei kuitenkaan yhdistetty Stravinskyyn.

”En osallistu tivolin enkä music hallin palvontaan”, Honegger itse lausui vuonna 1920,<sup>877</sup> joskin myös hänen tuotannossaan, kuten on todettu, tavataan satunnaisesti jazzin vaikutusta. Tuohon tuotannonosaan Klamin ei tiedetä kiinnittäneen huomiota. Suomalainen säveltäjä toi jo vuonna 1930 esiin Honeggerin erityisen aseman *Les Six* -ryhmän jäsenenä. Hän kirjoitti *Iltalehdessä* kokonaan Honeggerille omistetussa artikkelissa:

Kun sitten myöhemmin lehdistö kävi *Les Sixin* ja eritoten sen päämiehen Darius Milhaudin kimppuun, niin Honegger kirjoitti, ettei ryhmä ole mikään määrätyn ohjelman ottanut seura, vaan he tekevät kaikki työt erikseen ja oman nokkansa mukaan. Ja se, mikä heidät yhdistää, se on toveruus ja ystävyys, eikä mikään ohjelma.<sup>878</sup>

---

sen pohjoisamerikkalaiseksi vaikutukseksi, jota uudelleen syntynyt klassismi Ranskassa seurasi. Milhaud 1978, 122–123.

875 Ks. esim. Gordon 1983, Hurard-Viltard 1988, 114–115 ja tämän tutkimuksen s. 125, 256–257, 260.

876 Klami 1930b.

877 Roy 1994, 86. Sana ’tivoli’ edustaa tässä ranskankielisen alkutekstin sanaa ’foire’.

878 Klami 1930a.

Klami hahmottaa kirjoituksessaan Honeggerin ympärille *Les Sixin* ohella laajemman piirin, johon kuuluivat sellaiset ranskalaisen musiikkielämän persoonallisuudet kuin Florent Schmitt, Ravel, Stravinsky sekä kapellimestarit Koussevitzky ja Ernest Ansermet. Klami määrittää Honeggerin ”uus-ranskalaisen musiikin merkittävimmäksi mieheksi” ja kiinnittää huomiota ansioihin orkesterisävellyksen alueella: ”[O]rkesterikonseranttien yleisö alkoi panna merkille, että Honeggerilla oli orkesteriaistia.” *Le Roi Davidin* kolmannen version kantaesitys 14.3. 1924 Salle Gaveaussa Robert Siohanin johdolla oli, kuten hän tietää, ”pyramidaalinen menestys”, jota seurasi toinen menestys Opérassa Koussevitzkyn johdolla 8.5.

Seuraavana aamuna [*Le Roi Davidin* kuultuaan] tunsu suuri joukko ihmisiä itsensä melomaaneiksi,<sup>879</sup> sellaisetkin, jotka eivät olleet aikaisemmin musiikista paljonkaan välittäneet. Yhtenä ainoana päivänä möi kustantaja 500 kpl. Kuningas Davidin partituuria. Honegger oli kuuluisa mies. Kaikki suuret kustannusliikkeet Chesteriä myöten olivat hänelle avoinna. Kuningas David esitettiin sitten monta kertaa peräkkäin Pariisissa ja ympäri maailmaa. Kaikkialla yhtä suurella menestyksellä. Kuukauden kuluttua uusi menestys, ”Pacific 231”.

Honeggerissa Klami löysi paitsi kuuluisan myös modernia musiikkia kirjoittavan suuren yleisön säveltäjän. Honegger oli tarkasteltavana ajanjaksona Pariisissa esillä kaikkiaan noin 68 tilaisuudessa. Tämä teki hänestä *Les Sixin* ylivoimaisesti eniten esitetyn jäsenen.

Klami ei varsinaisesti ilmoita olleensa läsnä *Le Roi Davidin* ja *Pacific 231:n* esityksissä. Hänen läsnäolonsa tuntuu silti todennäköiseltä varsinkin kun molemmat sävellykset olivat Pariisissa kuultavissa useita kertoja toukokuun alusta 1924 kesäkuun loppuun 1925 ulottuvan ajanjakson kuluessa. Raamatulliseen aiheeseen perustuva ja monessa muussakin suhteessa kaikkea muuta kuin ”les-sixmäinen” *Le Roi David* toteutettiin säveltäjän johdolla toukokuun 1924 alussa kokonaan (3.5.), ja teoksen erillisiä numeroita esitettiin kesäkuussa pianosäestyksellisinä (12.6.). Yksittäisiä numeroita kuultiin joulukuussa La Société Philharmoniquen konsertissa (16.12.). Kevätkauden 1925 aikana Klamilla oli periaatteessa tilaisuus kuulla *Le Roi David* kokonaisuudessaan peräti kahdeksan kertaa, joista Honegger itse johti yhden (29.1.) ja Robert Siohan loput (8., 12. ja 16.1., Pasdeloup-orkesterin produktiot 21.2., 22.2. ja 1.3. sekä viimeisen kerran 8.3.). Teoksen aarioita kuultiin erillisinä 28.2. 1925. *Pacific 231*, joka Klamien kirjoituksen ilmestymisajankohtana oli jo kuultu Helsingissäkin Kajanuksen johtamana (1926), sijoittui Koussevitzkyn konsertteihin 3. ja 8.5. 1924 sekä syksyllä Pasdeloup-orkesterin tilaisuuksiin Coppolan (5.11.) ja Rhené-Batonin (22. ja 23.11.) johtamana. Klamien mainit-

879 Klamien ilmaisu ’melomaani’ on lainasana ranskan kielestä, jossa sanalla *mélomane* viitataan musiikinystävään. Ks. myös s. 220.

semista sävellyksistä orkesteriteosta *Pastorale d'été* piti esillä Gabriel Pierné Colonne-orkesterin konserteissa (17. ja 18.1., 21. ja 22.3. 1925) ja *Skating Rink*ä *Les Ballets Suédois* (16. ja 26.12. 1924), kun taas *Six Poèmes d'Apollinaire* (Klamilla ”Alcools”-nimisenä) lauluäänelle ja pianolle oli usein kuultu suosikki. Honeggerin atonaalisuutta lähestyvää keskeistä orkesteriteosta, ”miimistä sinfoniaa” *Horace victorieux*, josta kirjoittaessaan Klami tuo esiin säveltäjän kiinnostuksen antiikin draamaan, hänellä ei sitä vastoin ollut mahdollisuutta kuulla Pariisin-aikanaan.<sup>880</sup> Maininnasta ilmenee, että hän oli kiinnittänyt huomionsa tähän ranskalaisen 1900-luvun alun klassistisen aatevirtauksen keskeiseen ulottuvuuteen.

Klamin kestävän ihailun kohde, hänen ”uus-ranskalaisen musiikin merkittävimpana miehenä” pitämänsä Honegger, oli se *Les Sixin* jäsen, jota jo aikalaiset luonnehtivat vähiten ”les-sixmäiseksi”. Monien maanmiestensä tavoin muut ryhmän säveltäjät pitivät Honeggerin musiikkia tämän joukon tuotannossa vähiten ranskalaisena ja jopa arveluttavan saksalaishenkisenä. Milhaud kirjoittaa muistelmissaan: ”Auric ja Poulenc kiinnittyivät Coc-teaun ideoihin, Honegger saksalaiseen romantiikkaan ja minä välimerelliseen lyyrisyyteen.”<sup>881</sup> Honeggerin suuntautuminen selitettiin yleisesti säveltäjän sveitsinsaksalaisella ”rotutaustalla”.<sup>882</sup> Säveltäjä itse ilmaisi seuraavin sanoin käsityksensä siitä, mitä oli velkaa Sveitsille: ”Protestanttinen perinne, suuri vaikeus olla luottamatta sen arvoon mitä teen, viaton rehellisyyskäsitys, Raamatun tuntemus.”<sup>883</sup> Ravel lausui vuonna 1928 aikansa musiikkia käsittelevässä luennossa:

Arthur Honeggerissa, joka myös on jäsen erään ranskalaisen arvostelijan *Kuuden ryhmäksi* nimittämässä joukossa, emme kohtaa vain yksilöllisiä piirteitä, vaan myös perittyjä ja rotupiirteitä, jotka ovat aivan erilaisia kuin juuri mainituilla neljällä [*Les Sixin*] säveltäjällä; tämän rotutietoisuutensa Honegger ilmaisee estoitta. Ranskalaisilta opettajilta Ranskan maaperällä saamastaan musiikillisesta koulutuksesta Honegger näyttää säilyttäneen kirjoitustavan helppouden, jota hän käyttää itseilmaisuu-

880 Klami tähdentää *Horace victorieux*’n ”honeggerimaisen”, ”peloittavan partituurin” siirtävän ”Horatiuksen Hellaasta nykyaikaiseen nyrkkeilykehään”. *Horace victorieux*’n alkulähde on tosiasiaassa Titus Liviuksen Rooman historia, ks. Tappolet 1954, 53. *Horace victorieux* oli Pariisissa esillä Kansainvälisen nykymusiikkiseuran (La Société Internationale de Musique Contemporaine) järjestämässä konsertissa 11.6. 1925, jolloin sen johti Walter Straram. Klamin mainitsemat *Chant de joie*, *Chant de Nigamon* ja *Le Dit des jeux du monde* eivät sisältyneet orkesterien ohjelmiin tarkasteltuna aikana. Honeggerin lauluja ja kamarimusiikkia esitettiin runsaasti. *La semaine musicale* 1924–1925.

881 Hurard-Vuillard 1988, 60.

882 Käsitteen ’rotu’ (race) erilaisista merkityksistä ks. Crépon, Cassin & Moatti 2004, 921–922 ja luku 1.3. Subjektiivinen ja objektiivinen musiikki-ilmaisuu 1900-luvun alun kulttuurisessa maaperässä, s. 51.

883 Honegger 1951, 104.

saksalaisen avosydämisyyden suuntaviivojen mukaan, ja hänen musiikkinsa pysyy uskollisena hänen rotutietoisuudelleen – siis saksalaiselle tietoisuudelle, sillä hänen syntyperänsä on saksalais-sveitsiläinen.<sup>884</sup>

Ei ole tiedossa, oliko Klami selvillä Honeggeria koskevasta rotukeskustelusta ja yleisemmin käsitteen 'rotu' Ranskassa omaksumista erityispiirteistä. On silti huomionarvoista, että hän toi *Iltalehden* kirjoituksessaan 1930 esiin Händelin merkityksen ihailunsa kohteelle.<sup>885</sup> Vuotta myöhemmin valmistui Klamin oma sävellys *Hommage à Haendel*.

Aikakauden ranskalaisen säveltaiteen itsekäsityksen mittapuita soveltaen myös Klamin *Les Six* -yhteyden erittely tuo suomalaisesta säveltäjästä esiin puolen, joka on yleiseurooppalainen pikemmin kuin ranskalaiseen ominaislaatuun tähtäävä. Hänen myöhemmän tuotantonsa perusteella hänen voidaan katsoa paneutuneen Honeggerin teoksista läheisesti ainakin *Pacific 231*:een ja *Le Roi Davidiin*. Pariisin-ajan sävellyksissä tällaiset vaikutteet eivät vielä ilmene. Vuonna 1960 Klami luki radioesitelmässään ”Mihin uskon vuositamme musiikissa” Honeggerin 1930- ja 1940-lukujen tuotannon 1900-luvun säveltaiteen kestävimpien saavutusten joukkoon. Hän katsoi erityisesti ranskalaisen säveltäjän sinfoniatuotannossa kuultavien, ”suurten sinfonikkojen maasta” saatujen vaikutteiden antavan näille teoksille ”lisää ulottuvaisuutta, laajentaen niiden ymmärtämyksen piiriä”. Klamin Honegger-suhteeseen palataan luvuissa 15 ja 17.

#### 9.4. Muut Les Six -ryhmän säveltäjät Pariisin musiikkiohjelmassa 1924–1925

Muut *Les Sixin* säveltäjät eivät tulleet Klamille läheskään yhtä tärkeiksi kuin Honegger. Pariisissa Milhaud oli Honeggerin jälkeen *Les Sixin* säveltäjistä tarkasteltavana aikana seuraavaksi suosituin. Hänen sävellyksiään kuultiin noin 58 tilaisuudessa.<sup>886</sup> Tämän omissa julkisissa puheenvuoroissaan ranskalaisen tradition merkitystä ja omaa ranskalaisuuttaan mutta myös juutalaisuuttaan painottaneen säveltäjän<sup>887</sup> brasilialaisvaikutteisia *Saudades do Brazil* -pianokappaleita esitettiin eniten, mutta Milhaud'sta oli tullut myös huomattu näyttämösäveltäjä. Hän oli kirjoittanut Diaghilevin pyynnöstä resi-

884 Orenstein (compil. & ed.) 1990, 43. (Englannin kielestä suomentanut H.T.)

885 Klami (1930a) kirjoittaa: ”Säveltäjistä oli Händel ennen muuta hänen suosiossaan. Händelin jyrkevä ja tunteellisuudesta vapaa musiikki sopi parhaiten hänen veturiluonteelleen.”

886 *La semaine musicale* 1924–1925.

887 Milhaud'n muistelmateos *Ma vie heureuse* alkaa toteamuksella: ”Olen provencelainen, uskonnoltani juutalainen ranskalainen.” (”Je suis un Français de Provence et de la religion israéliite.”) Milhaud 1987, 9.

tatiivit ”hullujen vuosien” myötä uuteen ajankohtaisuuteen nousseen Emmanuel Chabrierin opéra-comiqueen *Une éducation manquée*, joka oli *Les Ballets russesin* ohjelmistossa 25. ja 29.6. 1924.<sup>888</sup> Kreivi Etienne de Beaumontin järjestämien ”Soirées de Paris” -iltojen puitteissa toteutettiin toukokuussa 1924 Milhaud’n baletti *Salade*. Epäromanttisesti uima-asuisia tanssijoita hiekkarantalavastukseen tuonut *Le train bleu* kuului vuosina 1924 ja 1925 Diaghilevin baletin kesäohjelmistoon (13., 22., 27. ja 30.6. 1924, 16. ja 20.6. 1925). Klamin Pariisin-aikaan sijoittuivat myös 1900-luvun merkkiteokseksi kohonneen *La création du monde* kantaesitys *Les Ballets Suédois*’n produktiona ja teoksen viisi muuta esitystä Théâtre des Champs-Élyséesissä marras-joulukuussa 1924 (19., 20., 22. ja 25.11. sekä 20. ja 30.12.). Tiedossa ei ole mitään varmaa tämän teoksen mahdollisesta yhteydestä Klamin niin ikään luomiskertomukseen paneutuvaan ’Maan syntyyn’ tai jazz-vaikutteiseen *Une nuit à Montmartre* -konserttoon, mutta kotimaassa Viipurin-esityksen yhteydessä vuonna 1931 Klami kuvasi kriitikkona kyseisestä balettimusiikista muodostetun sarjan orkesterikaikua ”täysin latinalaiseksi, kirkkaaksi ja helmeileväksi” ja tunnisti sävellyksessä ”latinalaisen Amerikan vaikutuksen”.<sup>889</sup> Tuottelias Milhaud oli muuten Klamin Pariisin-aikana esillä melkein yksinomaan laulujensa ja kamarimusiikkinsa kautta.<sup>890</sup>

*Les Sixin* säveltäjien teosten esitysmääriä laskettaessa sijoittuu vasta 26-vuotias Poulenc säveltäjistä kolmanneksi (noin 23 tilaisuutta).<sup>891</sup> Kuulluista sävellyksistä suurin osa oli piano-, kamari- ja vokaalimusiikkia.<sup>892</sup> Niitä suuremman kuulijamäärän sai *Les Ballets russesin* esittämä *Les Biches* (6., 11., 14., 20., 22. ja 25.6. 1924, 17. ja 19.6. 1925). *Les Ballets Suédois*’n ohjelmistossa ollut Germaine Tailleferren baletti *Marchand d’oiseaux* sai joulukuussa 1924 huomiota, ja säveltäjä profiloitui myös pianosäveltäjänä.<sup>893</sup> Klamin Parii-

888 Chabrier sai humoristin maineen ja epiteetin ”*Les Sixin* musiikillinen isoisa”. Hurard-Viltard 1988, 121–123. Milhaud kirjoitti resitiivit Chabrierin oopperaan Diaghilevin tilauksesta *Les Ballets russesin* Monte-Carlon-produktiota 1924 varten. Poulenc julkaisi Chabrierista useita artikkeleita ja kirjan. Poulenc 1994, 190, 24.

889 Klami 1931c.

890 Jean Wiénerin järjestämässä konsertissa kesäkuussa 1924 (14.6.) kuultu Milhaud’n Kamarisinfonia (1922) on kirjoitettu kymmenelle puhaltajalle ja on siis Cocteaun ajan-kohtaisen ihanteen mukaisesti vapaa ”jousien hyväilystä”.

891 *La semaine musicale* 1924–1925.

892 Klamin vastaisesta suuntautumisesta poikkesivat merkittävästi laulajalle ja kamariyhtyeelle kirjoitetut *Le bestiaire* Apollinainen ja *Cocardes* Cocteaun tekstiin.

893 Baletin esityspäivät olivat 13., 20. ja 28.12. 1924. Tailleferre esiintyi myös itse pianoteostensa tulkkina. Hän soitti ensimmäisen pianokonserttonsa (1924) Jean Wiénerin johdolla Wiénerin konserttisarjassa 20.1. 1925, jolloin hän oli jo toteuttanut (6.11. 1924) konserton Adagio-osan kantaesityksen pianosäestyksellisenä. Klamin ilmeisesti jo palattua Suomeen Tailleferre sai tilaisuuden soittaa konserton 30.5. 1925 Koussevitzkyn konserttisarjassa Opérassa. Coppolan johtamassa Padeloup-orkesterin konsertissa 5.11. 1924 solistiosuuden *Balladessa* pianolle ja orkesterille soitti Madeleine Grovlez.



sin-oleskelun aikana kahden pianon sävellys *Jeux de plein air* (1917/1919) oli kuultavissa kahdesti,<sup>894</sup> otsikko tuo mieleen Klammin myöhemmän teoksen *Scènes de la vie campagnarde – Fête populaire en plein air*. Esitysmäärien suhteen Tailleferre sijoittui tarkasteltavana ajanjaksona *Les Sixin* säveltäjien joukossa neljänneksi (noin 11 tilaisuutta) ja Georges Auric viidenneksi (noin 10 tilaisuutta). Auricin *Les Fâcheux* nähtiin kesäkuussa 1924 kolmesti Diaghilevin baletin ohjelmistossa Le Théâtre des Champs-Élysées’n lavalla ja vielä kerran vuoden kuluttua kesäkuussa 1925. Silloin, Klammin jo ollessa Suomessa, *Les Matelots* vahvisti Auricin balettisäveltäjän profilia kolmen Diaghilevin toteuttaman esityksen kautta. On *Les Sixin* julkisuuskampanjan onnistumisen kannalta kuvaavaa, että ryhmästä eronnutta Louis Dureytä ei esitetty Pariisissa tarkasteltuna ajanjaksona julkisesti lainkaan.<sup>895</sup>

Suomalaisista *Les Sixiä* koskevaan mielipiteenmuodostukseen oli Klamia ennen paneutunut esimerkiksi hänen musiikinhistorian opettajansa Helsingin musiikkiopistossa, Leevi Madetoja. Madetoja oli kuultu Milhaud’n ”Sinfonisen sarjan” Pariisissa jo vuonna 1920.<sup>896</sup> Suomessa Helsingin kaupunginorkesteri esitti Honeggerin *Pacific 231:n* vasta 25.2. 1926 ja Radio-orkesteri *Pastorale d’été*n 29.10. 1929. Helsingin konservatorion (aiemman Helsingin musiikkiopiston) konserteissa Milhaud’n Sonaatti viululle ja pianolle kuultiin kaudella 1932–1933, mikä merkitsi ensimmäistä kenenkään *Les Sixin* säveltäjän teoksen esitystä sen julkisissa tilaisuuksissa.<sup>897</sup> Klammin Pariisin-oleskelun 1924–1925 aikoihin oli siis vielä kysymys ohjelmistosta, joka oli suomalaisittain outoa.<sup>898</sup> Radioesitelmässään ”Mihin uskon vuosisatamme musiikissa” vuonna 1960 Klami vertasi nuoruusaikaansa silloisen nykyhetken taipumusta tuottaa paljon uuden varjolla ”huomion herättämisen vuoksi ja hälyn nostamiseksi”. ”Myös 20-luvulla tapahtui paljon saman tapaista ja mitä siitä enää muistetaan? Ei muuta kuin tuona aikana toimineet todella suuret kyvyt ja lahjakkuudet.”<sup>899</sup> *Les Six* on ryhmänä julkisuuskuvineen oletettavasti osa Klammin provokatiivisen antiromantiikan taustainspiraatiota. On kuitenkin varottava puhumasta yleistäen hänen Pariisissa omaksumastaan *Les Six*-vaikutuksesta. Klammin kestävä Honegger-ihailu ei kerro mitään yleispätevää

894 Esittäjät olivat Georges Perret ja Adrien Calame (8.11. 1924, Maison Gaveau) sekä Ricardo Viñes ja Pierre Lucas (18.3. 1925, Ancien Conservatoire).

895 *La semaine musicale* 1924–1925.

896 Madetoja 1921. Ks. myös Madetoja 1924 ja tämän tutkimuksen luku 15.1. Ranskalais-nationalistinen ihanne ja suomalaiset säveltäjät, s. 544.

897 Dahlström 1982, 400 ei ilmoita konsertin päivämäärää.

898 Suomalainen laulajatar Saga Leander esiintyi Pariisissa 1930-luvun alussa Lamoureux-orkesterin solistina Milhaud’n toimiessa kapellimestarina. *Svenska Dagbladet* 1933 (25.10.). Toisessa konsertissa Leander esitti Honeggerin *Trois poèmes* säveltäjän säestämänä. *Hufvudstadsbladet* 1931 (11.3.).

899 Klami 1960.

hänen *Les Six* -suhteestaan. Hänen *Les Six* -inspiraationsa omaksumisen väyliä – musiikkia ja sitä koskevaa keskustelua – ei ole käytännössä mahdollista täsmentää kovin tarkoin.

## 10. Klamin Pariisin-ajan sävellykset

Edellä on käynyt ilmeiseksi, ettei Klamin Pariisin-ajan sävellystyötä ohjannut säveltäjän mahdollisesti mieltämä osallistuminen johonkin tiettyyn, selvärajaiseen diskurssiin. Tämä on hänen ammatillista kehitystään ja identifikaatiotaan selvittävän tutkimuksen osatulos, joka on sävellysten analyysihuomioiden kohteita valikoitaessa nyt otettava huomioon. Seuraavien Klamin Pariisin-ajan sävellystuotantoa koskevien tyylillisten ja analyttisten huomioiden ei ole tarkoitus selittää hänen teoksiaan ”kokonaisuudessaan”. Yksin hänen Pariisista ja Ranskasta omaksumiensa vaikutteiden ja impulssien tyhjentävä käsittely olisi tämän tutkimuksen haasteeksi liian laaja. Seuraavat huomiot on tarkoitettu Klamin kehityksen kannalta edustaviksi, mutta esimerkinomaisiksi. Toisten ja täsmällisempien tutkimuksellisten rajausten puitteissa niitä voitaisiin esittää lisää.

Klami viittaa Pariisin-kirjeissään Andströmillä omia tunnettuja teoksiaan koskien nimeltä vain työn alla olleisiin ensimmäiseen pianokonserttoon ja *Habaneraan*. Eri yhteyksissä ilmoitettujen sävellysvuosien perusteella Pariisissa ovat saattaneet syntyä lisäksi *Jota*, *Kohtauksia nukketeatterista*, *Barcarole* sekä *Keinulaulu & Polka*.<sup>900</sup> Sekä *Barcarolen* piano- että sen or-

900 Klamin teosten syntyajankohtien arvioiminen on vaikeaa jo siitä syystä, että säveltäjän ilmoittamat tiedot ovat useissa tapauksissa ristiriitaisia. Tiina-Maija Lehtonen julkaisee itse kokoamansa Klamin painetun teosluettelon liitteenä säveltäjän käsin kirjoittaman teosluettelon (1986, 66–67). Näiden kahden luettelon sisältämät sävellysvuosiotiedot eivät ole yhdenmukaisia. Käsin kirjoitetun luettelon vuosiluvut ovat ristiriidassa myös Klamin Pariisin-kirjeiden sisältämien tietojen kanssa. Lehtosen julkaisema, Klamin käsin kirjoittama luettelo on ilmeisestikin eri luettelo kuin se säveltäjän omakätinen sävellysluettelo, jonka haltijaksi Kai Maasalo ilmoittautui (1976, 365); Maasalon luettelossa *Psalmuksen* sävellysvuodet ovat 1934–1935, Lehtosen julkaisemassa säveltäjän omakätisessä luettelossa 1935–1936. Tämän tutkimuksen tekijällä on hallussaan kolmas Klamin omakätinen sävellysluettelo (Klami, Uuno, sävellysluettelo, Helena Tyrväisen arkisto). Viimeksi mainittu suppeahko luettelo, johon sisältyvä myöhäisin sävellysvuosi on 1950, kuuluu Klamin jäämistöön. Se on kirjoitettu Säveltäjäin Tekijänoikeustoimisto Teoston lomakkeelle, johon on painettu kehoitus palauttaa se täytettynä toimistoon. Kun lomake on jäänyt Klamin haltuun, kertonee tämä siitä, että säveltäjä piti laatimaansa luetteloa puutteellisenä. Ahon & Valkosen (2000, 164) julkaisemaan säveltäjän suppeaan omakätiseen ”opusluetteloon” vuodelta 1934 ei sisälly vuosilukuja. Kalevi Aho on sisällyttänyt samassa kirjassa julkaistuun, itse laatimaansa laajaan sävellysluetteloon omat arvionsa sävellysten syntyajankohdista.

*Jotan* partituuriin on merkitty syntyvuodeksi 1925 ja soitinnusvuodeksi 1933. Klami ei ole sisällyttänyt teosta tämän tutkimuksen tekijän hallussaan pitämään omakätiseen teosluetteloon. Mainittuun luetteloon Klamin espanjalaisista sävellyksistä sisältyy vain vuonna 1944 kantaesityksensä saanut neliosainen orkesteriteos *Sérénades espagnoles*, jonka yksi osa on korjatun muodon saanut varhainen ’Jota’. Sarjan sävellysjankohdaksi

kesteriversion syntyvuodeksi on ilmoitettu 1924. Näistä kahdesta ensin mainittu, pianoversio (*esimerkki 1a*) on Klamin sävellysten joukossa harvinaisen puhdaspiirteinen salonkikappale sanan siinä konservatiivisessa merkityksessä, joka usein liitetään tyyllisesti yllätyksettömään, tunnelmalliseen ja viihdyttävään seurustelun elostuttajaan. On ongelmattomasti ajatella säveltäjän eläytyneen sitä kirjoittaessaan genreen, joka jo 1700-luvulla yhdistettiin venetsialaisen gondolilaulun mielikuvaan. Klamin huolettomuus lajin perinteisten vaatimusten suhteen ilmenee siinä, että tahtiosoitus on 6/8- tai 12/8-merkinnän sijasta tässä 9/8.<sup>901</sup> Orkesteriversiona ohuesti eikä ilmeisesti kovin kunnianhimoisesti soitinnettu, tunnelmallisen tuodittavasti keinahteleva kappale (*esimerkki 1b*) on täysin ankkuroitunut duuri–molli-tonaaliseen ilmaisuun. Ilmaisuvoimaisesti laajalle levittäytyvän melodian häilyminen F-duurin duuriterassin ja molliterssi as:n välillä antaa kappaleelle sen kipeänsuloisen tunteikkaan ilmeen. Säveltäjän luottamus musiikin pulssin tunnelmaa luovaan voimaan on niin suurta, että voidaan esimerkiksi pohtia, kirjoittiko Klami ihastuttavaa *Barcarolea* mahdollisesti Rimski-Korsakovin *Shéhérazaden* ”Sinbadin laivan” innoittamana. Samaan mahdolliseen innoittajaan viittaa se, että hän on rakentanut kappaleeseensa kadensoivan kulun 12/8-tahtilajissa konventionaalisen itämaissaävyisestä, nopein aika-arvoin nousten ja laskien melismoivasta melodia-aiheesta (orkesteriversion tahdit 19–20). Pianoversiossa tämä kulku on kaksinnettu sovinnaisen modernisti alakvintissä (tahti 20).

Seitsemän minuuttia kestävässä pienen orkesterin sävellyksessä *Kohtauksia nukketeatterista*, jonka kadonnut pianoversio on vuodelta 1925 ja orkestraatio vuodelta 1931, Klami paneutuu ensi kerran kuvaamaan lasten maailmaa, Pariisin musiikkielämässä silloin vielä ajankohtaisena näyttä-

---

Klami on nyt kuitenkin merkinyt vuoden 1924 ja -paikaksi Pariisin. Teoksen *Kohtauksia nukketeatterista* partituuriin on merkitty syntyvuodeksi 1925 ja soitinnusvuodeksi 1931, mitkä tiedot Lehtonenkin (1986) ilmoittaa; sävellys ei sisälly tämän tutkimuksen tekijän hallussa olevaan luetteloon. Lehtonen arvelee *Barcarolen* sävellysvuodeksi 1924, minkä vuosiluvun Klami myös itse ilmoittaa Lehtosen julkaisemassa säveltäjän omakätisessä luettelossa (Lehtonen 1986, 25, 66); sävellys ei sisälly tämän tutkimuksen tekijän hallussa olevaan luetteloon. Lehtonen (1986, 27) arvelee *Keinulaulun & Polkan* sävellysvuodeksi 1925, vaikka hänen julkaisemassaan Klamin omakätisessä luettelossa vuodeksi ilmoitetaan 1923. Tämän tutkimuksen tekijän hallussa olevassa luettelossa Klami ilmoittaa sävellysvuotena 1925 ja sävellyspaikkana Helsingin; jälkimmäinen kappale on tässä yhteydessä merkitty suomalaisessa kirjoitusasussa ’Polkka’. Yleisradioon Keinulaulu & Polkan partituurit on ilmeisesti ostettu 1920-luvun lopulla, koskapa ’Polkan’ hankintanumero Yleisradiossa on 2260, kun Sulho Rannan 1929 valmistuneen *Pienen kiinalaisen sarjan* hankintanumero on 2262. Keinulaulun & Polkan kantaesitys Yleisradiossa tapahtui marraskuussa 1929.

901 Vrt. Brown & Hamilton, Barcarolle sekä Barcarolle. *The Oxford Companion to Music*. Klami ei ole ainoa säveltäjä, joka sisällyttää otsikkoon vain yhden l-kirjaimen, mutta vakiintuneempi kirjoitusasu on ’barcarolle’.

tynyttä aihepiiriä. Ranskalaisten säveltäjien tätä suuntausta edustavat työt ilmentävät vastavoimaa monien 1800-luvun lopulla syntyneiden sävellysten koetulle suurieleisyydelle.<sup>902</sup> Klamin innoitusta voi selittää se, että Florent Schmittin Pariisissa juuri vuonna 1924 kantaesityksen saanut baletti *Le petit elfe Ferme-l'Œil* Hans Christian Andersenin aiheeseen oli Opéra-Comiquessa tuolla kaudella usein esillä.<sup>903</sup> Ravelin niin ikään satuaiheista *Ma mère l'oye* (Hanhiemoni) -orkesterisarjaa taas pitivät ohjelmistossaan Piernén johtama Colonne-orkesteri 13.12. 1924, 7.3. (julkinen harjoitus) ja 8.3. 1925, Parayn johtama Lamoureux-orkesteri 11.1. 1925 sekä Touche-orkesteri 4.1., 28.1. ja 22.3. 1925. Klamin viehättävistä karakterikappaleista koostuva orkesterisarja sijoittuu hurmaavaan *la belle époque* -ilmapiiriin ja siksi lähemmäs Ravelin ”Hanhiemoani” kuin Stravinskyn *Pétrouchkaa* tai de Fallan niin ikään nukkeketeatteriaiheista, uudempaa *El retablo de maese Pedroa* (Mestari Pedron nukkeketeatteri).<sup>904</sup>

Herttaisen puuhakas ensi osa ’Ouverture’ (esimerkki 2) on rakennettu *staccato*-artikulaation sävyttämästä perkussiivisesta tekstuurista, kuten sitä läheisesti muistuttavat *Symphonie enfantinen* kolmas osa *Molto vivo* ja *Sérénades joyeuses* -sarjan osa *Allegro moderato* myöhemmin.

Pirteä ’Kiinalainen kauppias’ (esimerkki 3) aihepiiriin stereotyyppisesti liittyvine pentatonisine piirteineen on pastissi ja miniatyyri, jonka mahdollinen esikuva on Ravelin *Ma mère l'oye* ’Laidronette, impératrice des pagôdes’. Toisaalta Schmittiin baletin *Le petit elfe Ferme-l'Œil* lähtökohtana olevaan pianosarjaan *Une semaine du petit elfe Ferme-l'Œil* sisältyy osa ’Le parapluie chinois’ (Kiinalainen sateenvarjo), joka on saattanut toimia Klamin innoittajana.<sup>905</sup>

Hitaaseen valssiin ’Baletti’ (esimerkki 4a) on mahdollisesti kantautunut Satien vaikutusta (esimerkki 4c) Ravelin välityksellä; pitkä, tahdin loppuun asti soiva toinen tahtiosa on yhteinen piirre unenomaisen ’Baletin’ ja Ravelin

902 Pariisilaisten säveltäjien lastenkappaleiden säveltämiseen suuntaama kiinnostus oli samanaikainen ranskalaisen ”klassisen tradition” elvyttämisen kanssa. Ensimmäiset esimerkit ovat Ranskan ja Preussin sodan jälkeiseltä ajalta. Sama kiinnostus ilmenee Ranskan kirjallisuuden ja muiden taiteiden alueella vuosien 1907–1919 aikana. Messing 1988, 95–99, 177.

903 Ks. Lorent 2012, 42–43 ja luku 5.3. Ravel ja Schmitt Pariisin musiikkiohjelmissa 1924–1925. Ks. s. 181.

904 *El retablo de maese Pedro* oli mesenaatti Winaretta de Polignacin tilaustyö ja sai näyttämökantaesityksensä ruhtinattaren salongissa kesäkuussa 1923.

905 Ferroud (1927, 98–99) kirjoittaa tästä Schmittin sävellyksen osasta: ”Kiinalainen sateenvarjo’ on sitten pentatonisten asteikkojen ja kirjaviiden mandariinien maa, kuin säilytyistä hedelmistä tehty pyramidi.” (”[L]e *Parapluie chinois*, enfin, pays des gammes pentatoniques et des mandarins bariolés comme une pyramide de fruits confits.”) Ks. myös Lorent 2012, 42–43.

## 10. Barcarole

*Lento ed espressivo*

UUNO KLAMI, op. 5

*pp*

*poco f*

*dimin. e rall.*

*a tempo*  
*m.s. m.d.*

*pp*

*m.s.m.d.*

© Edition Fazer, Helsinki, 1967

Esimerkki 1a. *Barcarole*, t. 1–16. Julkaistu kustantajan luvalla.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The tempo markings include *poco allargando*, *Tempo I*, and *senza rall.* (senza rallentando). The score also features articulation marks such as *cresc.* (crescendo), *pesante*, *dimin.* (diminuendo), and *espr.* (espressivo).

*cresc.* *poco allargando* *pesante*

*Tempo I* *ff dimin.* *p* *mp*

*dimin.* *pp* *p espr.*

*p* *senza rall.* *dimin.* *ppp*

Esimerkki 1a (jatkoa). *Barcarole*, t. 17–39. Julkaistu kustantajan luvalla.



Barcarole No 220

*Andante*

Flute *p*

Oboe *p*

Clarinet *pp*

Bassoon *pp*

Corn

Trumpet

Trombone

Horn

Violin *con and pp*

Viola *con and pp*

Cello *con and pp*

Double Bass *con and pp*

YLEISRADION  
NIEMI-KIRJASTO

17

Esimerkki 1b. *Barcarole*, t. 1–3.



2.

Fl.

Obs.

Clar.

Fag.

Corni

Trpa

Tromba

Hrn

Viol.

Viola

Cello

Bass

Esimerkki 1b (jatkoa). *Barcarole*, t. 4–6.



**Esimerkki 2. Kohtauksia nukketetterista, 'Overture', t. 1–10.**

*Ma mère l'oye* -sarjan osan 'Les entretiens de la Belle et de la Bête' (Kaunottaren ja hirviön keskusteluja, *esimerkki 4b*) välillä.<sup>906</sup>

'Prinsessa Ruusunen (La belle au bois dormant)' on yksi Klamin monista keh-  
tolauluista; sama ranskankielinen otsikko tavataan Ravelin "Hanhiemoni"-sar-  
jasta. Viidenteen, viimeiseen osaan 'Urhoollinen kenraali (Le brave général'<sup>907</sup>)  
(*esimerkki 5*) on liitetty esitysohje Tempo di Cake Walk. Tästä genrestä Klami  
on voinut kiinnostua esimerkiksi Debussyn *Children's Cornerin* 'Golliwogg's Ca-

906 Marnat, 1986, 324 on aiemmin huomauttanut Satien *Trois gymnopédies*'n muistusta 'Les entretiens de la Belle et de la Bête'ssä' viitaten ilmeisesti ensin mainituille kappaleille luonteenomaisiin, tahdin loppuun kantaviin toisiin tahtiosiin säestävässä osuudessa. Ks. Satie. 3 *Gymnopédies* (kokoelmassa Satie, Erik, Piano Music Vol. 1).

907 Klami kirjoittaa sanan 'général' virheellisesti ilman aksentteja.

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Violins, Viola, and Cello (Celi.). The score includes a title "Kinnalainen kappia" and a tempo marking "14 min.".

**Esimerkki 3. *Kohtauksia nukketeatterista*, 'Kiinalainen kauppias', t. 1–16.**

III.  
Balletti

Valse lente.

10

H.  
Clar.  
Violini  
Viola  
Cello

H.  
Clar.  
Violini  
Viola  
Cello

11

H.  
Clar.  
Violini  
Viola  
Cello

**Esimerkki 4a.** *Kohtauksia nukketeatterista*, 'Baletti', t. 1–15.



## IV.. Les entretiens de la Belle et de la Bête

33

— Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraîsez pas si laid. — Oh! dame oui! j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. — Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous. — Si j'avais de l'esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête.

... La Belle, voulez-vous être ma femme? — Non, la Bête!

— Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois. — Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas, vous vivrez pour devenir mon époux!... La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement (Mlle Leprince de Beaumont)

Mouvt de Valse modéré.  $\text{♩} = 50$

2 GRANDES FLÛTES *pp*

2 HAUTBOIS

2 CLARINETTES en SI  $\text{♩}$  1<sup>o</sup> Solo *pp expressif*

1 BASSON

1 CONTREBASSON

2 CORN EN FA Chromatiques

TRIANGLE  $\text{♩}$   $\frac{3}{4}$

CYMBALES  $\text{♩}$   $\frac{3}{4}$

GROSSE-CAISSE  $\text{♩}$   $\frac{3}{4}$

HARPE *pp*

Mouvt de Valse modéré  $\text{♩} = 50$  Sourdines

VIOLONS *pp* Sourdines

ALTOS *pp* Sourdines

VIOLONCELLES *pp* Sourdines

CONTREBASSES *pp pizz.*

Esimerkki 4b. Ravel: *Ma mère l'oye*, 'Les entretiens de la Belle et de la Bête', t. 1–8.

à Mademoiselle JEANNE de BRET

# 1. GYMNOPÉDIE

ERIK SATIE

Version révisée en 1969

Lent et douloureux (♩ = 66)

PIANO. *pp*

Les doigtés indiqués nous ont été aimablement communiqués par Jean-Joël Barbier

© Copyright 1969 by Éditions Salabert  
International Copyright secured all rights reserved  
EDITIONS SALABERT, 22, rue Chauchat, PARIS. (9<sup>e</sup>) R. L. 9838 & C<sup>ie</sup>

Tous droits d'exécution publique, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays

Esimerkki 4c. Satie: *Trois gymnopédies*, nro 1, t. 1–15.

15.

I.

Urhoollinen kenraali.  
(Le brave general).

Tempo di Cakewalk.

Fl.  
Cln.  
Violini  
Viola  
Celi

Fl.  
Cln.  
Violini  
Viola  
Celi

Fl.  
Cln.  
Violini  
Viola  
Celi

D. E. Greenhalgh  
London, England

**Esimerkki 5. Kohtauksia nukketeatterista, 'Urhoollinen kenraali', t. 1-12.**

ke-walkin’ (Mustan Pekan cake-walk), *Le petit nègren* (Pieni neekeripoika) tai saman säveltäjän pianopreludin ’Général Lavine – excentrique’ (”dans le style et mouvement d’un Cake-Walk”) (Eksentrinen kenraali Lavine) perusteella.<sup>908</sup>

Klami palasi lapsen maailman teemaan uudelleen *Symphonie enfantine* (Lapsisinfonia, 1929) ja ilmeisesti 1930-luvun alussa kirjoitetun sooloviulun ja joustun sävellyksen *Pièces enfantines* (Lapsikappaleita) yhteydessä.

### 10.1. Keinulaulu & Polka

Teoksen *Keinulaulu & Polka* otsikon alkuosa on suomen kieltä, mutta loppuosa noudattaa kansainvälistä kirjoitusasua. Teoksen oudon, sekakielisen otsikoinnin selittäisi, jos nämä kaksi orkesterikappaletta olisivat syntyneet toisistaan riippumatta erillisinä sävellyksinä. Todennäköistä onkin, ettei Klami ajatellut *Keinulaulua & Polkaa* sen yksittäisten osien sävellysajankohtana vielä yhtenä kokonaisuutena; tähän viittaa se, että hän möi osien käsikirjoitukset Yleisradiolle eri ajankohtina.<sup>909</sup> Klamin valitsema otsikko ’Keinulaulu’ on voinut tuoda taide- ja käyttömusiikkia seuranneelle suomalaiselle aikalaiskuulijalle mieleen Oskar Merikannon vuoden 1900 tienoilla säveltämän suositun *Hennan keinulaulun* ”Heilu keinuni korkealle”. Klamin keinulauluaihe (esimerkki 6) erottuu kuitenkin karun, arkaaisen ilmeensä puolesta sekä Merikannon laulun idealisoidusta juhannustunnelmasta että hänen oman *Barcarolensa* salonkityylisestä viehätyksestä.

On paikallaan kysyä, mitä tarkoitusta otsikon kansanomaiseen elämänpääpiiriin viittaava lajinimike on valittu palvelemaan. ’Keinulaululla’ tarkoitetaan suomalaisen kansanperinteen kontekstissa yksinkertaisesti kyläkeinulla laulettua laulua. Suomalaisen ”keinulaulun” lajityypilliset ominaisuudet eivät siten ole määritettävissä yhtä tarkkaan kuin virolaiseen kansanperinteeseen kuuluvan keinulaulun.<sup>910</sup> Epäsymmetrisenä Klamin *Keinulaulun* rakenne kuitenkin poikkeaa uudemman suomalaisen kansanlaulun rekilaulutyypistä.

908 Satien *Paradeen* sisältyy cake-walk. Cake-walk-rytmejä on myös saman säveltäjän *Relâchessa*. Tähän säveltäjään Klamin ei tosin tiedetä kiinnittäneen huomiota.

909 Keinulaulun hankintanumero Yleisradiossa on 2274, Polkan 2260. *Karjalainen* 1993, 62.

910 Anu Vissel kirjoittaa: ”Swing songs make up a popular and distinct song group in Northern Estonia – that differ from the rest of the runo songs in terms of their specific singing techniques (strong chest voice, many melismata, twirls, extra syllables), slow rhythm controlled by the movements of the swing and slow tempo. In addition, texts of these songs are outstanding in their rich poetics. The oldest layer of swing melodies are made up of North-Estonian single-line melodies that are characterized by long end sound and range up to fourth; these are likely to belong to the oldest Finno-Ugric melody layer. Swing melodies as a peculiar and representative group of melodies have influenced both older song types of North Estonia and these of adjacent nations (Izhorians and Votians). There were specific swing songs in Southern and Northern Estonia.” Vissel 2003.



Aiheen monotonisuus ei toisaalta ole ”Kalevalan sävelmänä” tunnetun suppea-ambituksisen, arkaaisen runolauluaiheenkaan tyyppiä.<sup>911</sup> Ottaen huomioon Klamin myöhemmän tuotannon sekä ’Keinulaulun’ parin, ’Polkan’, ei ole lainkaan selvää, että otsikko kertoo hänen käyttäneen aiheenaan vanhaa kansansävelmää. ’Keinulaulua’ olisi yhtä vaikeaa ajatella laulettuna suomalaisella keinulla ilmoitetun sävellysajankohdan vuonna 1925 kuin olisi kuvitella ’Polkaa’ tanssittuna. Tässä kuten usein myöhemminkin Klami halusi mahdollisesti hämmäntää kuulijaa juuri pettämällä otsikkonsa synnyttämät odotukset.

Musiikki ei suomenkielisen otsikon herättämistä kansallisista tai kansanomaisista odotuksista huolimatta nojaa perinteisiin tai tutunomaisiin suomalaisen identiteetin ilmaisutapoihin. Moderato-tempossa etenevän ’Keinulaulun’ viisitahtinen esisäe (t. 6–10) rajaa melodian pääasialliseksi liikkuma-alueeksi a-mollin pentakordin. Ekspressiivistä melodiakaarrosta huippukohtiin on tässä selvästi haluttu välttää. Vaikka hidas, avosävyinen melodialiike  $e^1$ –a– $e^1$  säkeen alussa alleviivaa duuri–molli-järjestelmän mukaista a:n toonikaroolia, melodisena tukipisteenä korostuu jatkossa  $e^1$  – myös yläpuolisen sekstin,  $f^1$ :n laajentaessa edeltävää kvinttiambitusta – siinä määrin, että  $e^1$ :stä tulee säkeelle eräänlainen lineaarinen juurisävel.<sup>912</sup> Tällaisessa kokonaisuudessa melodian alkuosan jonomaisesta rakentelusta erottuvalla nelitahtisella jälkisäkeellä (t. 11–14) on ”kalevalaisesta” kertovasta runolaulutyylisestä erottuva kadensoiva teho. Sävelmän ambitus laajenee siinä alasuuntaan aiolisen a-mollin 7:n:lle sävelelle; kadensoiva melodialiike g–a–h–a palauttaa a:n toonikastatuksen. Johtosävel gis olisi antanut melodialle duuri–molli-tonaalisen sävyn, jota säveltäjä on ilmeisesti karttanut. ’Keinulaulun’ melodiaosuudet eivät kuitenkaan ole kokonaan vailla kromaattisia muunnosäveliä, eikä säveltäjä ABA-muotoisen kappaleen keskiosassa pysyttelee suppean ambituksensa rajoissa. Näillä kohdin pieni sävellys menettää jotain alun luonteikkuudesta ja saa hieman neutraalia sävyä.

’Keinulaulun’ arkaaiset piirteet viittaavat todennäköisimmin siihen, että nuori Klami työskenteli alttiina ”venäläisen” Stravinskyn innoitukselle. Sen periodisuutta karttavassa, vähäeleisessä melodiatyyliässä on samalla myös jotain Stravinskyn menettelytavalle vierasta. Stravinskyille luonteenomaista olisi esimerkiksi melodia-aiheiden muuntelu säveltäjän kulloinkin valitseman suppean sävelikön yksittäisten sävelten keskinäistä järjestystä vaihtamalla,<sup>913</sup> mutta Klami luo melodiaansa epäsäännöllisyyttä taidemusiikin kontekstissa

911 Runolaulun säerytmeistä ks. Laitinen 2006, 66–73, varsinkin 69.

912 Tässä käsitettä ’lineaarinen juurisävel’ (engl. linear root) sovelletaan Ludmila Ulehlan (1966, 302) nojalla, vaikkakin yhdysvaltalainen musiikinteoreetikko käyttää sitä lähinnä 12-sävelmusiikin analysoimiseen. On kysymys rytminkäsittelyn tai melodian sisältämien soinnullisia hahmotustottumuksia aktivoivien intervallien nojalla erottuvasta keskussävelestä tai hallitsevasta sävelestä.

913 Vrt. luku 17.3.3. Kalevala-sarjan tyylipiirteiden kehitys. Sammon taonta, s. 659 viite 1662.


*2 in 30s*  
Keinulaulu

*Moderato*

fl.  
oboe  
clarinet  
Bassoon  
Violin  
Viola  
Cello  
Bass

The musical score is handwritten and consists of three systems. The first system is for measures 1-4, the second for measures 5-8, and the third for measures 9-12. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'Moderato'. The instrumentation includes flute, oboe, clarinet, bassoon, violin, viola, cello, and bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'pp' and 'pp con sord.'.

Esimerkki 6. *Keinulaulu & Polka*, 'Keinulaulu', t. 1-10.



SUOMEN MUSIIKKI  
SUOMEN MUSIIKKI  
SUOMEN MUSIIKKI  
SUOMEN MUSIIKKI

SUOMALAISEN MUSIIKIN  
TIEDOTUSKESKUS  
FINNISH MUSIC  
INFORMATION CENTRE

Handwritten musical score for 'Keinulaulu & Polka, 'Keinulaulu'', t. 11-24. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal parts (H., Alue, Chor., Vuo, Alin) and the last five staves for the instrumental parts (Cello, Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system shows the vocal parts and the instrumental parts. The second system shows the vocal parts and the instrumental parts. The third system shows the vocal parts and the instrumental parts.

Esimerkki 6 (jatkoa). *Keinulaulu & Polka, 'Keinulaulu'*, t. 11-24.

perinteisemmin keinoin. Pääaiheen esisäkeen päättävä, puolitoista tahtia käsittelevä kuvio on sitä edeltävän kuvion diminuutio: motiiviset yksiköt muunteleineen ovat kuultavissa. Tavoitteena oli siis melodinen sulavuus Stravinskylle tyypillisen oikukkuuden sijasta.

’Keinulaulun’ orkesterikokoonpano on suppea (jouset, huilu, oboe ja klarinetti) ja ilmava soitinnus yksinkertainen. Ensimmäisten viulujen osuudessa kiinnittää huomiota a-säveleen kiinnittyvä, kappaleen kuluessa vain kahdeksan tahdin ajaksi (t. 46–53) keskeytyvä melodinen ostinato tasaisin ¼-aika-arvoin: a–g–a–h oktaaviunisonossa *con sordino*.<sup>914</sup> Stravinsky esittelee ”Tulilinnun” ’Berceusen’ alussa intervallisuhteiltaan hieman poikkeavan, mutta muuten samanlaisen ostinaton, jota Klami on saattanut omistamansa partituurin avulla tutkia. Tässä sinänsä yksinkertaisessa keinovarassa voidaan nähdä suomalaisen säveltäjän tulevan orkesteritekniikan yksi peruspiirre. Kysymys on staattisuuden, soinnillisen jatkuvuuden, tekstuurin liikkuvuuden ja harmonian kiintopisteiden tulkinnanvaraisuuden yhdistämisestä, joka sai Klamin tuotannossa sittemmin monenlaisia ilmenemismuotoja.

Kotimaisesta aikalaisnäkökulmasta katsoen Klamilta saattoi teosotsikon ’Polka’ perusteella odottaa kyseisen, eurooppalaisesta salonkitanssista suomalaiseksi kansantanssiksi kehittyneen genren<sup>915</sup> käsittelemistä kansallisesta näkökulmasta. Koska Klami oli kasvanut lähellä suomalaista pelimannimusiikin harjoitusta, hän tunsu epäilemättä hyvin tämän kansantanssin – hänen itsensäkin kerrotaan nuorena soittaneen *Säkkijärven polkkaa*.<sup>916</sup> Tässäkään ennako-odotus ei vastaa toteutusta. Otsikko ’Polka’, toisin kuin ’Keinulaulu’, on merkitty sanan kansainvälisessä kirjoitusasussa, mutta Klami ei nojaa tanssin salonkimuotoonkaan. Kuten ’Kehtolaulussa’, tässäkin kappaleessa ilmenee alleviivattu monotonisuus – motiivinen, melodiallinen, rytminen, soinnullinen ja soinnillinen. Klamin noihin aikoihin musiikin staattisuuden ilmiötä ja ihannetta kohtaan tuntema kiinnostus saa yhden ilmaisuistaan. Nopeista aika-arvoista huolimatta sävellys tulee ikään kuin tyhjäksi tanssillisesta liike-energiasta juuri monotonisen samantoistoisuuden kautta. Lisäksi ekspressiivisyyttä vailla olevaan *Polkaan* olisi vaikeaa yhdistää romanttista ajatusta kansansävelmästä kansan, kollektiivisen subjektin ilmaisuna. Klami rakentaa sekä kaarroksestaan että soinnulliselta tapahtumiseltaan monotonisen nelitahtisen melodia-aiheen varaan. Sen perusominaisuus on yhden ja saman kvarttiambituksen täyttäminen lähinnä asteittaisilla, vilkasliikkeisillä kuudesta osakuluilla (HN 1–, *esimerkki 7a*). Myöhemmin aiheesta muodostuu periodinen, kaarroksiltaan hieman dynaamisempi versio, joka ankkuroituu

914 Klamilla ei ole merkintää soitinryhmän jakamisesta, *divisi*.

915 Vrt. Černušák & al, Hoppu 2006, 353 ja Koironen 2006, 483.

916 Uno Klami soitti Helsingin musiikkiopiston pääsytkinnossa vuonna 1915 *Säkkijärven polkan*. Kontula 1968, 133.

duuritonalliteettiin sointusävelten ja karakteristen intervallikulkujen avulla. Vasta muunnetussa muodossaan ja laajentuessaan melodia-aihe näyttäytyy tyyliteltyinä polkka-aiheena (s. 7:5 alkaen usean partituurisivun ajan, *esimerkki 7b*): painottomien tahtiosien kaksi *staccato*-säveltä muistuttavat ohimennen suomalaisen polkan luonteenomaisista hyppyaskelista. Klami kaksintaa vilkasliikkeistä motiiviaan – joskus intervallisuhteiden kannalta vapaasti – tersseissä ja kvarteissa, lisää vastaääniksi mm. samoista nuottiarvoista koostuvia asteittaiskulkuja ja päättää sävellyksensä kuudestoistaosakestoissa iloisena helisevään *tuttiin* (HN 8–, *esimerkki 7c*).

Motiivisen aineksen ja melodiankirjoituksen monotonisuus *Keinulaulussa & Polkassa* on niin alleviivattua, että se on ymmärrettävä säveltäjän esteettiseksi valinnaksi. Tähän valintaan liittyi teknisiä näkökohtia, jotka eivät koske ainoastaan Klamin musiikkia, vaan ajankohdan Pariisin musiikkia laajemminkin. Myös orkesteritekstuurin kokonaisuudesta käsin ilmenee perustelu sellaisten tonaalisesti perustavien intervallien kuin kvintin (*Keinulaulussa*) ja kvartin (*Polkassa*) valitsemiselle melodiankuljetuksen korostetuksi alaksi. Sävellyksen harmoniaa leimaa bitonaalinen ja polytonaalinen ambivalenssi, jonka rakenneosia melodiankirjoituksen duuri–molli-tonaalisia funktionaalisia implikaatioita vailla olevat, omana orkesteritekstuurin tasonaan piirtyvät kvintti- ja kvarttiihkekin ovat. Ne ovat erilaisiin harmoniarakenteisiin helposti liitettäviä elementtejä. Klamin myöhemmän orkesterityylin perusteella voidaan päätellä, että hän suunnitteli tämän sävellyksensä pääaiheet niiden orkesterinkäytöllisen potentiaalin näkökulmasta. Hänen voidaan katsoa *Keinulaulussa & Polkassa* rakentaneen vastaisen kirkkaan, mutta soinnikkaan ja ennen pitkää virtuoosisen orkesterityylinsä perustaa.<sup>917</sup> On kyse tekniikasta ja kirjoitustavasta, joihin tässä tutkimuksessa ilman essentialisoivia tarkoituseriä viitataan käsitteillä 'venäläis-ranskalainen orkesterityyli' ja 'kerroksellinen soitinnustapa'.

917 'Polkan' 141 tahdin kokonaisuus pitää sisällään vain kaksi 17 tahdin mittaista, koko tahdin kestoista sävelistä koostuvaa kiinteää bassolinjaa: tässä orkesterityylissä yhtä hyvin harmonia kuin melodiankirjoituskin on alistettu soinnillisille päämäärille ja artikuloitu rytmisesti. Soitinrymien keskinäisen vuorottelun toteuttama takapotkusoittinutus on sekin osa Klamin rytmiä korostavaa orkesterityyliä. Vilkasliikkeisenä väreilevää sointipintaa värittävät vielä lukuisat etuheleet, eräät luonteikkaat viulun huiluäänet ja vasemman käden *pizzicatot* sekä sattuvasti sijoitettu glissando. Tämän väreilyn Klami keskeyttää kahdesti sijoittamalla lomaan kadensoivassa tarkoituksessa useita kertoja sellaisenaan toistuvan perkussiivisen *tutti*-intervallirakenteen. Vastaavasta ratkaisusta *Kalevala-sarjan* osassa 'Terhenniemi' ks. tämän tutkimuksen s. 490–491. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä ja 17.3.4. Uusi osa Terhenniemi, s. 671. Tässä käsitteellä 'intervallirakenne' (engl. intervallic structure) viitataan Ulehlan (1966, 354–355) nojalla sellaisiin harmoniamuodostuksen vertikaalisiin rakenteisiin, joiden kaikkia säveliä ei voida tunnistaa terssirakenneperiaatteen perusteella sointusäveliksi.

Mikäli Klamin omistaman *Pétrouchkan* ensimmäisen version (1912) partituuri<sup>918</sup> olisi säilynyt nykypolville, molempien laskiaismarkkinakohtausten (Tableaux I ja IV) sivujen voitaisiin ehkä nähdä olevan tarkoin tutkittuja. Hänen työstäessään soinnillisen jatkuvuuden toteuttamiskeinoja hänen katseen-  
sa pysähtyi ehkä useinkin *Pétrouchkan* harjoitusnumero 2:sta käynnistyvään, kvinttiambitusta artikuloivaan 1/16-säveljatkumoon ensin 1. viuluilla ja sitten harpuilla jne. (s. 24–25, *esimerkki* 8). Vastaavia kuvioita hän on voinut löytää muualtakin samasta partituurista. Klamin työskentelyn kannalta voidaan kiinnittää huomiota 'Polkan' kvartti-intervallia 1/16-nuoteista koostuvien asteittaiskuluin tahti toisensa jälkeen täyttävään päämotiiviin 3:2 alkaen sekä sen muunnetun muodon "kaanonkäsittelyyn" 8:1 alkaen. Voidaan paneutua myös sointipintamuodostelmiin, joita syntyy harjoitusnumerosta 82 alkaen si-  
vusävel- ja asteittaiskulkujen erilaisista yhdistelmistä.

Tällaisin keinovaroin syntyvä orkestraalinen "sointihelinä" on "venäläi-  
sen" Stravinskyn persoonatyyliässä vähemmän luonteenomaisesti vain hänelle kuuluva ominaisuus kuin edellä 'Keinulaulusta' puhuttaessa mainittu oiku-  
kas melodiatyyli. Vastaavaa orkesteritekniikkaa tavataan monien 1900-luvun vaihteen venäläis-ranskalaiseen suuntaukseen yhdistyvien säveltäjien teok-  
sista.<sup>919</sup> Tietyt Klamin *Polkassa* käyttämät ostinatokulut, jotka tässä myös omalla tavallaan osallistuvat bitonaalisten tai polytonaalisten asettelujen eri tasojen ja niihin liittyvän tonaalisen ambivalenssin ylläpitämiseen, liittyvät luonteenomaisemmin venäläiseen musiikkiin myös Stravinskya laajemmalti. "Keinuva" ostinato (6:3 alkaen) tuo mieleen Musorgskin oopperassaan *Boris Godunov* ja orkesterirunossa *Ivanova noč' na lysoj gore* (Yö autiolla vuorella) (*esimerkki* 9a) kirjoittamat, "primitivististä" Stravinskya ennakoivat ostinatot. Tarkoitettut ostinatot sisältyvät *Boris Godunovissa* ensimmäisen näytöksen kuuluisaan majatalokohtaukseen (HN 52+4–, *esimerkki* 9b),<sup>920</sup> jossa ne allevii-  
vaavat kuvauksen tyyliä, karkeaa kansanomaisuutta. Samantyyppisen, *Le Sacre du printempsin* tanssiin 'The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls' sisältyvän ostinatoaiheen (HN 14 alkaen, *esimerkki* 9c) Richard Tarus-  
kin on huomauttanut edustavan suorastaan "skyyttiläistä" ja "pakanallista" slaavilaisen rituaali- tai työlaulun prototyyppiä.<sup>921</sup>

Näin Klamin ratkaisu toimii eräänlaisena tahallisen tai tahattomana viittauksena venäläisen taidemusiikin kansalliseen suuntaukseen. Samaa, "keinuvaa" kuviotyyppiä Klami viljeli teoksissaan vaihtelevin säveltasoratkai-

918 *Pétrouchkan* uusitun version partituuri ilmestyi vuonna 1948.

919 Ks. luku 14.2.1. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä. Väreilevät sointujatkumot.

920 HN = harjoitusnumero.

921 Taruskin 1996, 857–858.

Handwritten musical score for 'Keinulaulu & Polka, 'Polka'', s. 3. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbals, and Double Bass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A library stamp from 'YLEISDROUIN NUOTIKIRJASTO' is visible at the bottom.

Esimerkki 7a. *Keinulaulu & Polka, 'Polka'*, s. 3.



*crescendo molto*

*crescendo molto*

Esimerkki 7b. *Keinulaulu & Polka*, 'Polka', s. 9.



*II me fan* [8.]

Fl.  
Klar.  
Fag.  
Korn.  
Tromb.  
Tromp.  
Dreieck  
Füß  
Bass  
Violin  
Viola  
Cello  
Double Bass

*II me fan* [5.]

Esimerkki 7c. Keinulaulu & Polka, 'Polka', s. 14.

Handwritten musical score for 'Polka' on page 15. The score is written on 24 staves, grouped into three systems of eight staves each. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Obs. (Oboe), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Corn. (Cornet), Trbn. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Timb. (Timpani), Triangl. (Triangle), Milit. (Military drum), Piatt. (Piatto), Corn. (Cornet), Piana (Piano), Vcl. (Violoncello), alt. (Alto), Cello, and Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Esimerkki 7c (jatkoa). Keinulaulu & Polka, 'Polka', s. 15.

24

First Tableau

FLUTE I  
FLUTE II  
OBOE I  
OBOE II  
BASSOON  
CLARINET I  
CLARINET II  
BASSOON  
TRUMPET I  
TRUMPET II  
TROMBONE I  
TROMBONE II  
TUBA  
CELLO/DOUBLE BASS

25

First Tableau

FLUTE I  
FLUTE II  
OBOE I  
OBOE II  
BASSOON  
CLARINET I  
CLARINET II  
BASSOON  
TRUMPET I  
TRUMPET II  
TROMBONE I  
TROMBONE II  
TUBA  
CELLO/DOUBLE BASS

**Esimerkki 8. Stravinsky: *Pétrouchka*, Tableau I, s. 24–25.**



9

E. E. 6125

**Esimerkki 9a.** Musorgski: *Ivanova noč' na lysoj gore* (Yö autiolla vuorella), s. 9.

Картина вторая  
Корчма на литовской границе

[52] Allegro con brio  $\text{♩} = 144$ <sup>1)</sup> Moderato assai  $\text{♩} = 84$

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

3 Clarinetti (A)

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Trombe (A)

3 Tromboni  
e  
Tuba

Timpani

Triangolo

Piatti

Cassa

[52] Allegro con brio  $\text{♩} = 144$ <sup>1)</sup> Moderato assai  $\text{♩} = 84$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*pizz.* *dim.*

*pizz.* *dim.*

*pizz.* *dim.*

*pizz.* *dim.*

*pizz.* *dim.*

*pizz.* *dim.*

1) In the printed full score, " $\text{♩} = 152$ "; corrected here on the basis of the printed vocal score.



THE AUGURS OF SPRING  
DANCES OF THE YOUNG GIRLS  
LES AUGURES PRINTANIER  
DANSES DES ADOLESCENTES

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$

C. ing. 1 2

Fig. 1 2

Cor. in F# 1 2 3 4 5 6 7 8

1 & 2 senza ard.

*f sempre*

*q sempre*

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$

arco (acc. div.) *sempre simile*

Tutti (acc. div.) *sempre stacc.* *sempre simile*

Vie. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

Vc. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

Ch. *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

14

C. ing. *So'o* *f*

Fig. 1 2 *f*

Cor. in F# 1 2 3 4 5 6 7 8

14

Vl. II *f come sopra*

Vie. *f come sopra*

Vc. *arco* *f come sopra*

Ch. *f come sopra*

B. & H. 10441

Esimerkki 9c. Stravinsky: *Le Sacre du printemps*, 'The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls', s. 10.

*Sonate, C = moll.*

*Allegro moderato.*

*Viol.*

*Piano.*

The musical score is handwritten and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The Violin part starts with a half note, and the Piano part has a complex rhythmic pattern. The second system continues the development of the themes. The third system features a section marked 'cresc.' and 'poco a poco'. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is marked with various dynamics and performance instructions, including 'mp', 'f', 'cresc.', 'poco a poco', 'tristezza', 'molto', and 'leggero'.

Esimerkki 10a. Sonaatti viululle ja pianolle, 1. osa, t. 1-11.

The image displays two pages of a musical score, specifically measures 202 and 203 from Maurice Ravel's 'Daphnis et Chloé'. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Batterie), Cymbals (Cym.), Triangle (Tri.), and Harp (Harpe). The vocal parts are: Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is written in French and includes the title 'Daphnis et Chloé' and the page number '202'.

Esimerkki 10b. Ravel: *Daphnis et Chloé*, s. 202–203.



suin myöhemminkin aina siinä määrin, että sitä voidaan pitää yhtenä perustavana tyylipiirteenä hänen toista maailmansotaa edeltävässä tuotannossaan.<sup>922</sup>

Klamin vuonna 1920 kotimaassa kirjoittaman, keskeneräiseksi jääneen viulusonaatin – josta säveltäjä muokkasi alttoviulusonaatin b-molli – ensi osan pääaihe luonnollisessa c-mollissa kaartuu vielä ekstaattisesti puolentoista oktaavin alueella ja koostuu intervallihyppyjä sisältävistä melodiakuluista (*esimerkki* 10a). Näin tapahtuu paljossa vuosisadanvaihteen modaalisuutta hyödyntävässä ranskalaisessa musiikissa; esimerkkinä voidaan mainita Ravelin *Daphnis et Chloén* kuuluisa pääaihe (HN 161–, *esimerkki* 10b). 'Keinulaulun' pääaiheen staattista, "primitivististä" modaalisuutta ei tavata vielä Klamin kotimaisen opiskeluajan tuotannosta. Klami otti arkaaisen, "primitivistisen" ilmaisun omakseen ilmeisesti vasta Pariisissa.

## 10.2. Habanera

Kun ajatellaan aikakauden suomalaisen kulttuurin vahvoja kansallisia korostuksia, vaikuttaa selvältä, että Klami halusi *Habanerassa* nimenomaan antaa soivan ilmaisun kosmopoliittiselle identiteetille. Tällainen tulkinta jäisi ammatillisen orientoitumisen selitysyhteyksinä kuitenkin pinnalliseksi. On kysyttävä, missä tarkoituksessa säveltäjä sitoutui juuri habaneran genreen ja lainasi tai jäljitteli sitä. Ellei Klamin *Habanera* ole pelkkä kosmopoliittisuuden julistukseksi aiottu pastissi, on pohdittava, mikä siinä ilmentää säveltäjän taiteellisia pyrkimyksiä ja erikoislaatua.

Klamin "espanjalaisia" teoksia tutkinut Louis Jambou on erottanut *Habaneran* pääaiheessa (2:3–4:3; t. 7–15) useita espanjalaiselle musiikille ja varsinkin Andalusian flamenco-ohjelmistolle ominaisia tyylipiirteitä. Niitä ovat

- ornamientoiva tai melismoiva menettely, johon joskus liittyy synkopoivia rytmejä;
- melodiikan kiinnittäminen paikalleen tuki- tai keskussävelen varaan alkusolun avulla, johon soluun tässä liittyy kasvava kromaattisuus;
- sävelkestojen rytminen työstäminen;<sup>923</sup>
- yhden ja saman solun kertaaminen ja sen palaaminen itseensä, sirkulaarisuus;
- melodian kehittyminen peräkkäisinä, nousevina tai laskevin tasanteina;

922 Ks. luvut 13.2. Suomalaisten kansanlaulujen sovitukset, 14.2.3. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä. Melodiset ostinatot, 17.2.1. Hunsvotti Kalevalan maailmassa. Motiivien suunnittelu sekä 17.3.1. Kalevala-sarjan tyylipiirteiden kehitys.

923 Ranskaksi "le monnayage rythmique de ses valeurs". Jambou 2003, 115.

- melodian päättymisen kadensoivaan, laskevasta triolistista ja [sitä seuraavasta] puolisävelaskeleesta koostuvaan pudotukseen.<sup>924</sup>

Näitä Klamin ”habanera-teeman” ominaisuuksia Jambou luonnehtii hyvin espanjalaisiksi, mutta sellaisina suorastaan liioitelluiksi.<sup>925</sup> Ne merkitsevät samalla eroa Chabrierin *Habaneraan* (esimerkki 11a), jota Klamin ei tiedetäkään tunteneen. Viimeksi mainitun sävellyksen kahdeksan tahtia käsittävän pääausekkeen (pianoversion t. 5–12) diatonisuus, viehkeä vähäeleisyys ja säännöllinen rakennustapa eroavat paljon Klamin *Habaneran* pääaiheesta, jossa laskevat kromaattiset asteittaiskulut yhdistyvät pisteellisiin rytmeihin, trioli- ja kvintolijakoihin, synkooppeihin ja painottomasti tahtiviivojen yli soljuvaan melodiatyyliin. Chabrierin *Habaneran* pääausekkeen jälkimmäisessä säkeessä (t. 9–12) esiintyy *portato*-artikulaatioon ja trioli- ja duolirytmien peräkkäisyyteen perustuen huolettomasti keinahtava yhden tahdin mittainen kuvio kolme kertaa peräkkäin eri säveltasoilta alkaen. Ilmeisesti juuri tämä elementti jätti jälkeensä leimansa ranskalaisen taidemusiikin habaneraan. Chabrierin aihetta lähellä on se melodia, jonka Ravel kirjoitti ensin 1895 kahden pianon *Sites auriculaires* -sävellyksen ’Habaneraan’; tämän osan säveltäjä orkestroi myöhemmin *Rapsodie espagnolea* varten (ks. orkesteriversio 29:4–30:3, esimerkki 11b).<sup>926</sup>

Sama mahdollisesti Chabrieriin palautuva habanera-aihe on löydetty Debussyn kahden pianon sävellyksestä *Lindaraja*, pianokappaleesta *La soirée dans Grenade* sekä *Ibérian* luonnoskirjasta, orkesterisarjan osaa ’Les parfums de la nuit’ koskevasta suunnitelmasta.<sup>927</sup>

Klami käynnistää *Habaneransa* (esimerkki 12) Bizet’n *Carmenin*kin ’Habanerasta’ tutulla, luonteenomaisella trokee–pyrrhikus-basso-ostinatolla. Habanera-melodia (t. 7–15) alkaa johdannon jälkeen samalla energisellä trokeeritmällä, jota raukeasti alas valahtavat kromaattiset kvintoli- ja triolikuviot seuraavat. Kaksi tahtia käsittävä motiivi kertautuu muuntuneena niin, että trokeen korvaa synkooppi-rytmi ja sitä seuraava trioli kuullaan puoli sävelaskelta alemmaa. Trioli johdattaa kolmannen motiiviesiintymän alkamaan puoli sävelaskelta edeltävää esiintymää alemmaa. Motiivin loppuosan aiemman kvintolin korvaa kvartoli, jota seuraavat kolme sirkulaarisesti yhteen liittyvää, ikään kuin kiihkeään pyörteeseen tempautunutta kromaattista kvinto-

924 Jambou 2003, 115 & 2003a, 136.

925 Jambou 2003, 114 & 2003a, 136.

926 Ravel, *Rapsodie espagnole*. Parakilasin (1998, 173) mielestä Ravel on voinut tuntea paitsi Iradierin, Bizet’n ja Chabrierin *habanerat* myös tätä genreä edustavia kappaleita Paul Lacomen toimittamassa kokoelmassa *Album national espagnol: Danses et chansons populaires pianolle*. Brown (2003, 129–130) pitää selvänä, että Ravelin käyttämä habanera-aihe on sama kuin Chabrierin.

927 Brown 2003, 116–117, 123, 130–132.

liesiintymää. Tasajakoisena alkanut melodia päättyy tahdin 14 iskualojen artikuloimiseen triolijaoiin sekä andalusialaisesti sävähtävään fryygiseen melodiseen kadenssiin.

Klamin *Habaneran* melodiatyyllillä, jolla on ”valahtavan” kuviointinsa puolesta orientalistis-konventionaalista itämaista sävyä, on kuitenkin yhtymäkohta myös Debussyn erityisen habanera-näkemyksen kanssa. Edellä esiin tuodut Chabrier-muistumat ovat viimeksi mainitun kannalta toissijaisia. On aika palauttaa mieleen kysymys Klamin Pariisin-aikaisesta dekadentista elämäntunteesta. Sellaisten Alhambran innoittamien Debussyn sävellysten kuin ’La soirée dans Grenade’ (Ilta Granadassa), ’La puerta del vino’ (Viiniportti), *Lindaraja* (terassi Alhambrassa) ja *Ibérien* ’Les parfums de la nuit’ (Yön tuoksua) musiikillisena lähtökohtanahan on habaneran genre. Näiden otsikkojen kokoama itämainen kuvasto juuri oikeutti Debussyllä musiikilliseen toteutukseen valitun salaperäisen, kuvioivan melodiaelementin, joka sai paljossa muussakin orientalistisessa musiikissa toimia ’Idän’ kuvitellun, tahdosta riippumattoman aistillisuuden symbolina. Ravelin *Rapsodie espagnolen* ’Habanerassa’ vastaavaa melodian kirjoitusta ei ole, mutta muissa osissa (’Prélude à la nuit’, ’Malagueña’, ’Feria’) sekä hänen eräissä muissakin espanjalaisissa sävellyksissään – myös paljon myöhemmässä *Bolérossa* – kyseistä melodiatyyliä tavataan sen eri muodoissa.

Myöskään Klamin teosotsikkoon *Habanera* ei sisälly täsmällisiä kirjallisia sivumerkityksiä. Säveltäjä ei muullakaan tavalla, esimerkiksi partituurin sisältämällä esityserkinnöillä, yhdistä sävellykseensä kirjallisia sisältöjä. Itämaisella, pehmeästi kuvioivalla melodiatyyllillä näyttää silti olevan Klamin elämysmaailmassa kulttuurisidonnainen vastine. Ilmeisesti se sai tässä toimia ilmaisukeinona sille kaikkea muuta kuin ”jalolle” ja ”ylevälle” intohimolle, johon Klami viittasi marraskuun 1924 alussa kirjeessään Andströmille. Ravelin *Rapsodie espagnolen* ’Habaneralla’ oli syntyprosessissa oletettavasti oma merkityksensä. Ranskalaisen säveltäjän *Habaneran* esitysohje on epätavallinen ”Assez lent et d’un rythme las”, ”melko hitaasti ja raukeassa rytmissä”. Vaikka Klamin *Habanera* ei voikaan tätä suoraan paljastaa, Ravelin valitseman, aistilliseen ’Itään’ viittaavan esityserkinnän saatetaan olettaa olleen syksyllä 1924 hänen silmiensä alla. Tämä voidaan päätellä siitä, että Pariisissa samoihin aikoihin syntynyt ensimmäisen pianokonsertton toinen osa sai esitysohjeen ”Rythme las et nerveux d’une Valse Boston”, ”boston-valssin raukeassa ja hermostuneessa rytmissä”. Esitysohjeena harvinaiseen ”las”-adjektiiviin sisältyvä yhteys voi tuskin olla satunnainen. Sävellyssuunnitelmilla, jotka liittyivät Koudan runoon ’Yölaulu’ ilmeisesti syyskuun 1924 lopusta alkaen, on samoihin itämaisiiin tunnelmiin todennäköinen yhteys. Klamin mielikuvasidoksena ovat voineet toimia mainitut Ravelin, Debussyn ja de Fallan tunnelmallista Espanjan yötä kuvaavat teokset ja niitä koskevat sanalliset artikulaatiot.

# HABANERA'

Transcribed by EMMANUEL CHABRIER  
Edited by ISIDOR PHILIPP

EMMANUEL CHABRIER  
(1841 - 1894)

Andantino

PIANO

*dolce*

*simile*

originally for piano and orchestra (1885)

517

Copyright ©1955 by International Music Company, New York.  
Copyright Renewed.

Esimerkki 11a. Chabrier: *Habanera*, t. 1–12.

Amour lent et d'un rythme bas  $\text{♩} = 40$  (1840)

1

Violins I & II  
Violas  
Cellos  
Double Basses  
Flutes  
Oboes  
Clarinets  
Bassoons  
Horns  
Tuba  
Percussion  
Triangles  
Tambours  
Cymbals

Amour lent et d'un rythme bas  $\text{♩} = 40$

Violins I & II  
Violas  
Cellos  
Double Basses  
Flutes  
Oboes  
Clarinets  
Bassoons  
Horns  
Tuba  
Percussion  
Triangles  
Tambours  
Cymbals

Esimerkki 11b. Ravel: *Rapsodie espagnole*, 'Habanera', t. 1–11.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Pariisissa yö edusti musiikin aihepiirinä jo epämuodikasta *la belle époque*, taakse jätettyä haaveiden maailmaa ja mennyttä aikakautta.<sup>928</sup> Vanhan, tunnelmallisen Montmartren sijasta sodanjälkeisen Pariisin muodikas ja ajankohtainen taiteilijaelämä oli silloin kauan sitten saanut iloiseksi tukikohdakseen Montparnassen alueen. Klamin musiikkiopistoaikaiseen sävellykseen ”Kääpiötragedia” sisältyi osa ’Intermède à la nuit’ (jonka virheelliseksi ranskaksi kirjoitettu otsikko on tässä tutkimuksessa suomennettu muotoon ”Yöllinen välinäytös”). ”Yölaulu”-suunnitelma jatkoi eteläeurooppalaiseen ympäristöön sijoitettuna samoja *la belle époque*en tunnelmia, joiden mahdollinen yhteys Debussyn, Ravelin ja de Fallan itämaisiin mielikuviin on syytä ainakin ottaa huomioon.<sup>929</sup>

*Habaneransa* aineksiksi laskevia kromaattisia asteittaiskulkuja sommitellessaan Klami on saattanut muistella *Carmenin* ’Habaneran’ tuttua kaarrosta ja sanoja ”l’amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser” (”rakkaus on tottelematon lintu, jota kukaan ei voi kesyttää”); näin Carmen asettuu provokatiivisessa puheenvuorossaan puolustamaan aistien tahtoon tyytymistä ja piittaamattomuutta sovinnaisesta, rationaalisesta harkinnasta. Klamille saattoi palautua mieleen myös Ravelin rapsodian ”Johdannon yöhön” aloittava, salaperäisen tunnelmallinen laskeva ostinatokuvio. Kromaattinen asteikko polyrytmisiin jakoihin yhdistettynä on sävellysteknisessä mielessä kaikkiaan käyttökelpoinen elementti silloin, kun harmoniakehysten kiintopisteet halutaan häivyttää näkyvistä; kysymys melodian lomasävelkulkujen asemasta suhteessa sointusäveliin jää sivuasiaksi. Tietty pitkälinjainen sulavuus, minkä vaikutelman syntymiseen hitaan tempon puitteissa käytetty pehmeä pisteellinen rytmiikka ja eripituisten, vaihtelevien sävelkestojen yhdistäminen myös vaikuttavat, on *Habaneran* pääaiheen ilmeisesti samoihin aikoihin sävellettyyn *Keinulauluun* liittävä piirre. Samalla habanera-aiheen pehmeiden piirteiden alla huomiota kiinnittää tässä systemaattinen konstruktivinen ajattelu, joka vain vaivoin häivyttää näkyvistä periodiset ääriiviivat. Toisin kuin Ravelin *Rapsodie espagnole* ’Habanerassa’, Klamin ei nähdä toteuttavan mitään erityisen luonteikkaasti muotoiltua, melodiaelementin kunniaan saattavaa kaarrosta, mutta aiheen hieman systemaattinen ilme ei

928 Yö on voimakas kielteinen sotaa edeltävien taideihanteiden symboli Jean Cocteaun *les années folles* -aikakauden esteettisiä tavoitteita kokoavassa pamfletissa *Le coq et l’arlequin*, ks. erityisesti Cocteau 1918, 6–7. Yöhön viittaavat esimerkiksi sellaiset Ravelin teosotsikot kuin *Gaspard de la nuit* ja *Noctuelles* sekä Debussyn tuotannosta *La terre des audiences du clair de lune*, *Et la lune descend sur le temple qui fut* ja *Clair de lune*.  
929 Muistettakoon kuitenkin Klamin huomautus, että hänen ensimmäisessä sävellyskonsertissaan 27.9. 1928 ensi kerran julkisesti esitetylle pianokonsertolle *Une nuit à Montmartre* (Yö Montmartrella) otsikon antoi Ernest Pingoud. Nummi 1959. Konserton kantaesityksen yhteydessä Martti Paavola (1928) totesi, että ”selvittävä otsake on vasta hiljakkoin keksitty”.



[illegible]

**Esimerkki 12. Klami: *Habanera*, t. 1–4.**

Handwritten musical score for a symphony, measures 5-8. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet), strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), and percussion (Timpani, Triangle, Snare, Cymbal, Gong, etc.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ppp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *ff*). There are also handwritten annotations in Finnish, such as "min position orchestra" and "min position orchestra". The score is signed "OT. Päättö" at the bottom left.

Esimerkki 12 (jatkoa). Klami: *Habanera*, t. 5–8.



3.

*à Tempo* 10 *ralle* *à Tempo*

Fl. pic.  
Fl. gds.  
Obai  
C. ingl.  
Clar.  
A. bass  
Fag.  
C. fag.  
Corni  
Tromboni  
Tuba  
Timbalon  
Militair  
T. de Bass  
T. de Bass  
1st Harpe  
2nd Harpe  
1st Ban  
2nd Ban  
Altos  
Celli  
Bassi

*à Tempo* *ralle* *à Tempo*

Esimerkki 12 (jatkoa). Klami: *Habanera*, t. 9–12.

Handwritten musical score for a symphony, featuring a variety of instruments including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is written on multiple staves, with some parts marked "ad lib" and others "ad tempo". The tempo is indicated as "Allegro" and "Andante". The score includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The score is written in a handwritten style, with some corrections and annotations. The score is for a symphony, and the instruments listed on the left include: Fl. pic., Fl. gles., Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Triangle, Tam-tam, Violoncello, Double Bass, 1st Flute, 2nd Flute, 1st Violin, 2nd Violin, 1st Viola, 2nd Viola, 1st Violoncello, 2nd Violoncello, 1st Double Bass, 2nd Double Bass. The score is written in a handwritten style, with some corrections and annotations. The score is for a symphony, and the instruments listed on the left include: Fl. pic., Fl. gles., Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Triangle, Tam-tam, Violoncello, Double Bass, 1st Flute, 2nd Flute, 1st Violin, 2nd Violin, 1st Viola, 2nd Viola, 1st Violoncello, 2nd Violoncello, 1st Double Bass, 2nd Double Bass.

**Esimerkki 12 (jatkoa).** Klami: *Habanera*, t. 13–14.

toisaalta tuo mieleen varsinaisesti flamenco-laulun perinnettäkin. Näyttää siltä, että Klami on rakentanut habanera-aiheensa samojen periaatteiden mukaan kuin *Polkankin* aiheen: valitsemalla suppeita, tonaalisesti perustavia intervaleja – tässä kvartin  $h-e^1$  ja terssin  $b-d^1$  (lopun fryygisessä kadenssissa  $b-des^1$ ) – ja täyttämällä suppeaa ambitusta asteittaiskuluilla.

Tässä ilmenee säveltäjän kiinnostus harmonian ja melodian yhdistämiseen ”nykyaikaisesti” dissonoivin, mutta myös perinteisiin tonaalisiin elementteihin nojaavin ratkaisuin. Kvarttirakenteet ja sekunti-intervallien niihin luoma tonaalinen ambivalenssi on harmonian peruspiirre: johdannon intervallirakenteessa  $F-H-e-f$ , jonka asettelu myös sisältää urkupisteenomaisesti käytetyn vertikaalisen sekunnin  $e-f$ , millään sävelellä ei ole selkeää duuri-molli-tonaliteettiin perustuvaa toonikastatusta. Ensin fagotit ja sitten patarummut toistavat melodista tritonusta  $F-H$  habaneran perusrytmiä muunnellen. Samalla kun melodiaelementti alkaa  $e$ -säveleen ankkuroituen piirtää kvarttiambitusta  $h-e^1$  (tahdista 7 alkaen) vaihtuu basson sävel  $fis$ :ksi. Duuri-molli-tonaalisesti suunnistautuva kuuntelu aavistaa tässä purkausta odottavan septimijännitteen, mutta dissonoivan sointurakenteen takia etenemisen ennakoiminen on epävarmaa. Melodiaosuudessa alkaa tahdissa 11 piirtyä esiin terssiambitus  $b-d^1$  basson sävelen pysyessä  $fis$ :nä. Orkesterikudoksen ohetessa – ja urkupisteenomaisesti käytetyn sekunti-intervallin  $e-f$  edelleen soidessa – melodia saapuu päättävään ”andalusialaiseen” fryygiseen kadenssiinsa  $b-des^1-ces^1-b$ . Habanera-melodia päättyy konsonoivasti suurelle terssille  $fis-ais$ : dominanttiroolin asemasta bassolinjan  $fis$  käyttäytykin toonikana ja melodian fryygisen eleen finalis  $b$  ( $ais$ ) sen terssinä. Vastaava tonaalinen kerroksellisuus ja monitulkintaisuus, johon suhteellisen itsenäiset horisontaaliset tapahtumat erottamattomasti kuuluvat, oli jatkossakin osa Klamin sävellystapaa. Tämän tyyppisen tekniikan puitteissa hän toteutti myöhemmin usein ”kauniimmin” soivia, vähemmän uhmakkaan ”moderneja” sävellyksellisiä ratkaisuja.

Klami on merkinnyt *Habaneran* käsikirjoitukseen sävellysvuodeksi 1924 ja soitinnusajankohdaksi 1926. Ilmeisesti tästä merkinnästä on päätelty, että hän kirjoitti teoksensa ensin pianolle.<sup>930</sup> Nykyisin tunnettu orkesteripartituuri ei kuitenkaan vaikuta asetteluidensa puolesta varsinaisesti pianolle ajatellulta. Ei ole mahdotonta, että Klami on jo vuonna 1924 kirjoittanut *Habanerasta* ensimmäisen orkesteriversion ja 1926 vain uusinnut aiemman orkesteriasun. Vaikka on ilmeistä, ettei tunnetun orkesterikäsikirjoituksen perusteella saada tarkkaa kuvaa Pariisin-aikaisesta orkestrointisuunnitelmasta, on myös

930 Tiina-Maija Lehtosen toimittamassa teosluettelossa *Habanera* on sijoitettu sekä soolosoitin- että orkesteriteosten joukkoon. Lehtonen (1986, 27, 44) ilmoittaa *Habaneran* syntyneen Pariisissa 1924 pianoversiona ja kyseisen alkuperäisversion käsikirjoituksen kadonneen. *Habaneran* pianoversiota tai sen mahdollisia esityksiä ei kuitenkaan tunneta.

selvää, että kansainväliseen ”espanjalaiseen” idiomiin perinteisesti kuuluvat, espanjalaisia lyömäsoittimia, kitarasointeja tai flamenco-koputuksia jäljittelevät perkussiiviset repetitiiviset tekstuurit olivat osa alkuperäistä suunnitelmaa. Niiden varassa lepäävät habaneran lajityypilliset, Klamin sävellyksen läpi kantavat rytmikuviot. Kuten Louis Jambou on huomauttanut, säveltäjän päämääränä ei tässä ilmeisesti ollut minkään ”autenttisen” espanjalaisuuden toteuttaminen. Tosiasiassa Klami yhdistää *Habaneran* lajityypillisiin rytmikuvioihin samojen kuvioiden muunneltuja muotoja. Lisäksi siinä missä tietyt lyömäsoittimet ja kitara ovat usein saaneet toimia koko Espanjan alueen tunnussoittimina, Klamin orkestraatiot – *Habanera* mukaan lukien – viljelevät kyllä lyömäsoittimia, ”mutteivät tunne kitaraa, ’kansallista soitinta’ *par excellence*”. Niin *Habanerassa* kuin monessa muussakin Klamin espanjalaisessa sävellyksessä tavataan kastanjetit ja baskirumpu, mutta tässä teoksessa baskirumpu vuorottelee sotilasrummun kanssa luoden sen rytmille vastapisteitä.<sup>931</sup>

Koska *Habanera* on yksi Klamin ensimmäisistä orkesteriteoksista, oli pelkkä kokoonpanon haltuunotto hänelle tässä keskeinen haaste. *Habaneran* kokonaissomittelun hän ratkaisi, kuten teki monen muunkin vastaisen sävellyksensä kohdalla, orkestraalisen *crescendon* idean mukaisesti. Loppua kohden säveltäjä latasi paljon puhdasta soivaa energiaa tähän yhteen monista orkesterille säveltämistään tansseista. Ne uhmasivat suomalaisessa musiikissa tavallista kontemplatiivista metafysiisyyttä pelkän genrelähtökohtansa kautta. Lopputulos on kaukana Ravelin *Habaneran* salaperäisestä tunnelmallisuudesta ja hienostuneesta kamarimusiikillisuudesta. Monet ensimmäisten esitysten suomalaisista kriitikoista pitivät Klamin soitinnusta liian raskaana.<sup>932</sup>

### 10.3. Antiromanttisen virikkeen murtautuminen pianokonsertossa *Une nuit à Montmartre*

Klamin ensimmäinen pianokonsertto, toisin kuin Stravinskyn pianokonsertto tai jazz-vaikutteiset *Concerto franco-américain* ja *La création du monde*, on kirjoitettu perinteiselle suurelle sinfoniaorkesterille. Martti Paavola luonnehti kantaesityksen arvostelijana vuonna 1928 koko teosta fantasiaksi, ja muutkin kirjoittajat ovat esittäneet samantapaisia huomioita.<sup>933</sup> Silti osien välisiä rajoja *attacca*-siirtymin häivyttäessäänkin konsertto liittyy kolmiosaisuudes-

931 Jamboulla ranskaksi: ”En effet, dans *Habanera* – le tambour de Basque alterne avec le tambour militaire et en contrepoint le rythme.” Jambou 2003, 108, 109 ja 2003a, 130.

932 Pesola 1928, van der Pals 1928, Pingoud 1928, van der Pals 1928a, Buchert 1928.

933 Paavola 1928. Buchert (1928) kirjoitti kantaesityksen kriitikkona: ”Pianots roll är nästan en stämmas bland stämmor; någon pianokonsert i vedertagen bemärkelse är det således ej fråga om.” Vrt. Salmenhaara 1996a, 335 ja Heiniö 1985a, 178–179.

saan klassis-romanttisen konserttokirjallisuuden totuttuun perushahmoon. Samalla aikakauden pariisilaisessa kontekstissa on huomionarvoista, ettei säveltäjä tukeudu monilla aikalaisilla tuolloin klassistisista tarkoituspelistä seuranneisiin romantiikkaa edeltävän konserttoperinteen muoto- ja tekstuuriratkaisuihin. Cocteau ei olisi voinut kuulla Klamin konserton kokoonpanossa ”amerikkalaisten neekeriorkesterien” hänestä rikastuttavaa vaikutusta.<sup>934</sup> Tomi Mäkelä huomauttaa tutkimuksen näkökulmasta: ”Jazzahtava’ polyrytmiikka, synkopoivat aiheet ja pizzicato-bassot kuulostavat tällä kokoonpanolla kontekstistaan irroitetuilta ja vieraannutetuilta, eikä teoksen tulkintaa selvästikään voida rakentaa niiden varaan. Ne ovat kuriositeetteja, joiden varassa teosta ei voi jazzkonsertoksi kutsua.”<sup>935</sup> Toistaiseksi merkittävin tälle teokselle omistettu tutkielma on juuri Mäkelän tutkijapuheenvuoro vuodelta 1993, artikkeli ”Orkestraatio ja muoto Uuno Klamin pianokonsertossa *Une nuit à Montmartre opus 8 (1925)*”. Seuraavien konserttoa koskevien huomioiden on tarkoitus avata valikoituja näkökulmia – jotka eivät Mäkelänkään käsittelyssä tule esiin – kysymykseen säveltäjän Pariisissa kokemasta kehityksestä sekä teoksen asemasta syntykontekstissaan.

### 10.3.1. Grave

Teoksen ensi osa on rakennettu toimimaan lajiperinnettä vastaavassa mielessä ajatuksellisesti painavana konserton avauksena, minkä tavoitteen ranskan- ja italiankielisenä luettava esitysohje ’Grave’ (ankarasti, vakavasti) myös selvästi ilmoittaa. Pianon osuus korostuu suuren osan orkesterisoittimista pysytellessä jatkuvasti taka-alalla.<sup>936</sup> Soolo-osuus sisältää runsaasti romanttisen pianonkäsittelyn tunnuspiirteitä: jyrkeviä sointuja, suuria, koskettimiston yli levittyviä eleitä ja jyliseviä oktaavijaksoja. Kyseessä on moderni, mutta samalla hienostunut ja selvästi arvokkaaksi tarkoitettu ensi osa, johon ei sisälly sellaisia voimakkaita antiporvarillisia tai antiromanttisia äänenpainoja kuin toiseen ja kolmanteen osaan. Säveltäjä on kirjoittanut ensi osan välikkeeksi vahvan solistisen eleen lähelle osan alkua, kuten neljännesvuosisata myöhemmin toisessa pianokonsertossaan. ”Jousien hyväilystä” osa ei suinkaan ole vapaa, ja sitä sävyttää lisäksi edestakaisin vyöryvien *arpeggioiden* käyttö säestyskuviona siellä täällä piano-osuudessa. Klamin pianotekstuuri kaipaa soinnikkuutta antavaa pedaalinkäyttöä; Cocteaun määritelmän mukaista ”latinalaista soittoa” näillä keinoin ei synny. Ensi osan rytminkäsittelyä leimaa aikakauden monien ”uusklassisten” tai ”uusbarokkisten” tekstuurien rytmii-

934 Vrt. Cocteau 1918, 34 ja Danuser 1984, 161, 163.

935 Mäkelä 1993, 100. Kysymys *pizzicato*-bassoista on kuitenkin moniselitteisempi ja tulee nähdä myös yhteydessä Klamin ilmavaan venäläis-ranskalaiseen orkesterityyliin.

936 Mäkelä 1993, 109.

energian sijasta nuottiarvojen rikkaus ja muuntelu sekä monin pisteellisin nuottiarvoin tehostettu kirjoitustavan pehmeys. Piano-osuuden säästävien murtosointukuvioiden sisäiset rytmijaot vaihtelevat antaen musiikille spontaania, romanttiseen ilmaisutapaan ja samalla *la belle époque*een assosioituvaa vapauden tuntua.

Nuottikuva pikemmin kuin kuulovaikutelma saa päättelemään, että Klami halusi luoda motiiviaineoksen alueella rytmistä yhteyttä konserton hitaahkon ensimmäisen ja nopean, synkooppien leimaaman kolmannen osan välille. Ensimmäisen osan tahdeissa 27–28 pianolta orkesterille ja tahdeissa ja 33–34 orkesterilta pianolle siirtyvät synkoopit saavat esitysohjeen mukaisesti *marcato ff* tai *fff* soitettuina kuitenkin herooisen pikemmin kuin jazzmaisen sävyn. Ne eivät tässä yhteydessä nouse tyylillisesti esiin enempää kuin synkoopit Klamin *Habanerankaan* melodiankirjoituksessa. Sinänsä kiinnostava yksityiskohta on saman aiheen rytmisesti muunnetun muodon varustaminen ohjeella *à la manière d'un tango* (tangon tapaan) pianon, *pp*, yksin soittamissa tahdeissa 73–75. Tätä lähemmäs viihdemusiikkia Klami ei ”Montmartre-konserttonsa” ensimmäisessä osassa tule.

Sellaiset melodian avosävyiset kulut kuin laskevat avoimet tai pieni-intervallisemmin kuluin täytetyt kvartit ja kvintit ovat tässä osassa melodiankirjoitukselle paljolti luonteenomaisia. Muista kulloisistakin parametreista riippuen kyseinen melodisen keksinnän ominaisuus antaa musiikille väliin ylevän traagista, väliin nostalgista ilmettä; Klami loi usein myöhemminkin erityisesti hitaiden tempojen ja mollisävyn yhteydessä samoin keinoin ilmaisuunsa nostalgista sävyä.<sup>937</sup> Yksi säveltäjän yhtymäkohta Ravelin keksinnän kanssa sisältyy juuri tähän melodiankirjoituksen piirteeseen.<sup>938</sup> *Ma mère l'oye* -sarjassa ja sen vuonna 1908 sävelletyissä pienessä, herkässä ja hellässä avausosassa ’Pavane de la Belle au bois dormant’ on kyseisestä Ravelin melodiattyylistä yksinkertainen esimerkki (versio pianolle nelikätisesti, *seconda, esimerkki 13*).<sup>939</sup>

Ravelin sävellyksen johdattavassa avaussäkeessä (t. 1–4) melodiakaarros kohoo aluksi a-molli-kolmisoinnun sävelin ja kääntyy sitten laskevan kvinttihypyn d – g muodossa a-mollin ”luonnolliselle”, ylentämättömälle 7. sävelelle. Siltä käsin, nousevan suursekuntiaskeleen avulla, melodia tavoittaa uudelleen

937 Näin tapahtuu luonteikkaalla tavalla *Merikuvien* osassa ’Sumuinen aamu’.

938 Erkki Salmenhaara (1996a, 335) kirjoittaa kuitenkin: ”Hieman improvisatorinen, johdantomainen ilme on myös ensiosalla Gravella. B- ja cis-mollipentatoniikasta nousevat harmoniat luovat sointipintoja, joiden impressionistisuus syntyy pikemminkin aiheiden fragmentaarisuudesta kuin orkestraatiosta. Orkesterikudos on molemmissa osissa [ensimmäisessä ja toisessa] nimittäin yllättävän ohutta. Vasta finaaliromdossa tulee esiin kompaktimpia toccatasävyjä, jotka muistuttavat Ravelin pianokonserttojen vastaavia karaktärejä. Tässä suhteessa Klamilla on kuitenkin puhtaat paperit, sillä Ravel sävelsi konserttonsa vasta 1931.”

939 Ravelin sarjan muut osat syntyivät vuonna 1910.



murretun a-molli-soinnun sävelet, ja edellisen tahdin aihe kertautuu. Tässä huomionarvoisia ovat a-mollin terssisäveleltä sen jälkeen alaspäin suuntautuvan melodiakaaroksen kaksi laskevaa kvarttia, toisiaan seuraavat c – g ja a – e tahdeissa 3–4. Myös seuraava nelitahtinen säe (t. 5–8) pysyy luonnollisen a-mollin sävelikössä. Leimaa-antavaa tälle aiheelle on, että kvinttiambitus täyttyy toisiaan seuraavilla suurella sekunnilla ja puhtaalla kvartilla kahden ja puolen tahdin ajan: laskevaa sekuntia seuraa laskeva kvartti ja nousevaa sekuntia nouseva kvartti. Ravel nojaa tässä kvintin ja kvartin avosävyisyyteen ennen kuin hän kyseisen säkeen kolmannen tahdin (t. 7) jälkimmäisellä tahtiosalla ottaa molliterssi c:n käyttöön. Kun sävellajituntu lepää oleellisesti melodian varassa, on säkeen päättävä modaalissävyinen melodinen kadenssi g – a hahmotuksellisesti keskeinen.

Kun seuraavassa tarkastellaan vastaavia, Klamin melodiankirjoituksen Ravel-henkisiä piirteitä, säveltäjän ratkaisuja lähestytään eri näkökulmasta kuin Mäkelä edellä mainitussa, Klamin Pariisin-ajan pääteosta kokonaisuutena valaisevasti kontekstualisoivassa tutkielmassaan. Puheenvuorossaan Mäkelä näkee ja tähdentää Beethovenin, Brahmsin ja Sibeliuksen perinnön merkitystä pianokonserton ensimmäisessä osassa: ”Klamin temaattisen työskentelyn salaisuus ei ole melodisessa muuntelussa vaan motiivisten ydinaiheiden muuntelevassa kertauksessa, kehittelevässä varioinnissa lähes beethoveniaan-sibeliaaniseen tapaan.”<sup>940</sup> Mäkelä kirjoittaa:

Klami ei siis käytä klassista sonaattimuotoa vaan luo omintakeisen muotokaaren aikanaan sonaattimuodon piirissä kehitetyn temaattisen työskentelyn keinoin. Vaikka b-jaksosta löytyykin eräänlaisen ’sivuteeman’ aineksia ja vaikka ’pääteeman’ (A) kertautumattomuus selitettäisiin muun motiivisen työskentelyn merkityksellä, on väljakson luonne kaukana kehittelystä. Sonaattimuodon tueksi ei siis löydy riittäviä perusteita, vaikka kovin kaukana sen vaikutuspiiristä ei ollakaan, eihän Klami esimerkiksi epäro'i soveltaa sonaattimuodon piirissä kehittynyttä ja Beethoven- ja Brahms-assosiaatioidensa vuoksi kaukana 20-luvun alun Pariisin ranskalaishenkiseksi kutsutusta ’simplicitéstä’ ja ’clartésta’ olevaa tiukan motiivisen kehittelyn periaatetta. Kuten hienoimmista 1800-luvun sonaattimuodon sovellutuksissa, kaikki Klamin konserton ensi osan teemat sitoutuvat motiivisella tasolla toisiinsa toimimatta kuitenkaan sonaattimuodoksi luonnehdittavaa muotoprosessia elävöittäväksi voimaksi.

Voidaan kysyä, eikö tämä anna aiheita syyttää Klamia kyvyttömyydestä murtaa saamansa klassisen koulutuksen kahleet lopullisesti? Tai eikö Pariisin uuden musiikin vaikutteita pursuavassa, vilkkaassa konserttielämässä saatujen virikkeiden valossa kirjoitettu konsertto olisi voinut olla rohkeampi ja aiheiltaan säihkyvämpi esim. à la Stravinsky ja eikö temaattis-motiivinen kiinteys ole täysin turhaa ellei suorastaan

940 Mäkelä 1993, 105–106. Tämä parin vuosikymmenen takainen nuoren tutkijan puheenvuoro ei ymmärrettävästi edusta tekijänsä nykyisiä ajatuksia 1900-luvun musiikkia koskevista kysymyksistä.





haitallista ja tyyllisesti hukkaan heitettyä energiaa, etenkin, kun se ei juuri ulotu ensimmäisen osan ulkopuolelle? Ja: onnistuuko Klami yhdistäessään Beethovenilta ja Sibeliukselta oppimansa temaattisen työskentelyn ihanteen pariisilaisvaikutelmiinsa, vai jäävätkö vaikutteet pinnallisiksi? Nämä kysymykset tulevat suorastaan polttaviksi, jos Klamin konserttoa verrataan Gershwinin samana vuonna säveltämiin menestysteoksiin, joiden tyyli-synteettinen logiikka on lyönyt itsensä läpi ja sallinut teosten vakiintumisen ohjelmistoon.<sup>941</sup>

– – muoto hahmottuu jaksoihin luontevimmin nimenomaan orkestraatiota koskevin perustein. – – muoto-orkestraatio-fraasien selkeys samoin kuin niiden lyhyys viittavat mm. Stravinskyn. Jaksojen yhteenkuuluvuuden korostaminen romantisoivan tulkinnan keinoin on teennäistä – niiden yllättävyyden korostaminen suotavaa.<sup>942</sup>

Edellä on todettu, että Klamin tuon ajan tuotannon ja hänen julki lausumiensa ihanteiden valossa sävellyksen syntyajankohtaan liittyvä ”rohkea ajanmukaisuus” ei – varsinkaan Mäkelän korostaman pariisilaisen mittapuun mukaan – näytä kuuluneen säveltäjän keskeisiin tavoitteisiin. On myös todennäköistä, että Mäkelän kuvaamassa muotostrategiassa melodiansävelkirjoitus noudattaa eri lakeja kuin aikanaan funktionaalisen harmonian jännitteiden varaan kehittyneessä sonaattimuodossa. Kun tutkimuksen tehtävänä on selvittää ”Ranskan jälkeä” Klamin musiikissa, on paneuduttava vakavasti Mäkelän ajatukseen säveltäjän yhteydestä saksalaiseen sinfoniaperinteeseen. Voidaan pohtia – ottaen vakavasti myös hänen huomautuksensa teemojen yhteisten piirteiden aiheuttamasta muotoprosessin elävyyden puutteesta – olisi-ko pianokonsertton ensimmäisen osan tapauksessa mahdollista viitata hänen ehdottamansa ’motiivisen kehittelyn’ sijasta melodiatyyliin, jolle tietty luonteenomaiset tunnusmerkit ovat leimaa-antavia. On aihetta syventyä Klamin melodiansävelkirjoituksen luonteenomaisten piirteiden yhtymäkohtiin Ravelin – ja monien muiden vuosisadan vaihteen ranskalaisten säveltäjien – suosiman modaalisuuden kanssa.

Huolimatta erilaisesta näkökulmasta Mäkelän analyysihuomioiden yksiköt ovat tarkastelussa hyödyllisiä. Hän on erottanut ensi osasta 12 eri ’teemaa’, kaksi ’ydinaihetta’ sekä ”kolme karakteristista motiivi- ja figuraatiotyyppiä muunnelmiseen”. Kirjoittajan mukaan kaikki ensi osan teemat muodostuvat ”[p]aitsi profililtaan neutraaleista sekuntikuluista” ”kahdesta jo A-teeman sisältämästä ydinaiheesta tärkeimpine käännöksineen, joiden käytön logiikka on ilmiselvä”.<sup>943</sup> Mäkelän analyysissä ’teema B’ käynnistyy laskevalla kvartilla cis

941 Mäkelä 1993, 106–107.

942 Ibid., s. 103.

943 Ibid., s. 104–106. Mäkelän erottamista yksiköistä ’teema A’ kromaattisine kulkui-  
neen ja sen loppuosan sisältämine transitoon johdattavine piirteineen ei ole tässä tar-  
kastelussa merkityksellinen. Mäkelän nuottiesimerkissä (1993, 114) ’teema A:sta’, joka  
tässä ilmeisesti käsittää tahdit 8–16, puuttuu palautusmerkki seitsemännen sävelen (t.

– gis, mutta Klami nojaa oikeammin nousevaan kvinttiin samoin sävelnimin, jolloin aihe muodostuu sävelkulusta cis – gis – fis ensin piano-osuudessa; kuvioita seuraa sen kertaus viuluilla (*esimerkki* 14). Kvintti-intervalli täyttyy täten, kuten edellä kuvatussa tapauksessa Ravelillakin, sekunnilla ja kvartilla.

Kun sitten seurataan tuloa 'teema C:hen' (t. 29 alkaen), joka myös alkaa cis-säveleltä, tahtien 27–30 lineaariseksi juurisäveleksi melodiaosuudessa todetaan edelleen cis.<sup>944</sup> Teema C' liikkuu a-sävelen osalta vajaalla luonnollisen cis-mollin säveliköllä cis – dis – e – fis – gis – h. Keskussävelestä cis nousevassa suunnassa on käytössä tetrakordi cis, dis, e ja fis, laskevassa suunnassa a-sävelestä vajaa pentakordi, sävelet cis, h, gis ja fis. Asteikkorakenne sisältää vain yhden puolissävelaskelen (dis – e). Puolisävelaskelen, duuri–molli-tonaalisen hahmotuksen kannalta tärkeän ja potentiaalisesti jännitteisen elementin muuten hylätessään Klami ilmentää sävelikkönsä kautta pyrkimystä sellaiseen ilmaisuun levollisuuteen, johon Ravel ja monet 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alkupuolen ranskalaiset säveltäjät paneutuivat modaalisen melodiankirjoituksen avulla.

Jos halutaan motiivisen kehittelyn sijasta puhua melodiatyylistä, jolle tietyt luonteenomaiset tunnusmerkit ovat leimaa antavia, Mäkelän analyysisaan merkitsemättä jättämät ydinaiheiden käännökset eivät ole vailla mielenkiintoa. Teemassa C' voitaisiin kiinnittää huomiota siihen, että 'ydinaihe ii' tai tarkemmin sanoen sen rapukäännös – kyllä vastatessaan 'teeman B' suuren sekunnin ja puhtaan kvartin toteuttamaa luonteenomaista laskevaa sävelkulkua – piirtää nostalgisen, modaalissävyisen kaaren cis-mollin medianttisäveleltä alas luonnollisen asteikon 7. sävelelle, h:lle. Siitä melodia etenee duuri–molli-tonaalisesta jännitteisyydestä vapaana nousevan suuren sekunnin liikkeellä juurisävel cis:lle. Kyseinen cis-sävel voidaan, kuten Mäkelä tekee, nähdä perusmuotoisen 'ydinaiheen ii' ensimmäisenä sävelenä, jota laskeva kulku gis – fis seuraa. Tästä melodia palaa takaisin asteikon 5. sävelelle gis:lle ja laskeutuu seuraavaksi juurisävel cis:lle selvästi kadensoiden. Luonnollisen mollin puitteissa piirtyvän kadensoivan melodiakulun h – cis lisäksi Klamin melodiaa sävyttää kaksi laskevaa kvarttia (e – h, cis – gis) sisältävä kaarros, joka kulku sekin osaltaan hämärtää selkeää sävellajituntua tonaalisesti vahvojen sävelten fis, gis ja cis läsnäolosta huolimatta.

Vielä enemmän suksessiivisen kvartin tonaalinen neutraalisuus tai paremminkin sen implikoima ambivalenssi korostuu 'teemassa D' (t. 37 alkaen, *esimerkki* 15). Siinä 'ydinaihe i' kiertää ensin f-säveltä ylä- ja alapuolisen suuren sekunnin suunnilta ja etenee sitten a:n kautta uudelle melodiselle keskussävelelle, b:lle, joka seuraavaksi tulee samoin intervallisuhtein kierrettyksi (b –

10) edeltä. Se on Klamilla f.

944 Käsitettä 'lineaarinen juurisävel' koskien ks. luku 10.1. Keinulaulu & Polka, s. 291, viite 912.

c – as). Siirtymän sisältämä, ikään kuin johtosävelisesti sävyttynyt sävelkulku a – b antaa aiheen kysyä, onko b:stä tullut melodian uusi juurisävel, etenkin kun b:tä sitten seuraa tonaalisen hahmotuksen kannalta voimakas laskeva kvarttikulku: b – f. Kulku voisi duuri–molli-tonaalisesti edustaa toonika–dominantti-liikettä. B-sävelestä tulee kuitenkin osa laskevaa, originaalimuotoista 'ydinaihetta' b – f – es, jota sama laskeva 'ydinaihe' säveltasoin f – c – b heti seuraa. Melodiaa eivät näin ollen sävytä vain suksessiiviset kvartit vaan myös niitä seuraavat suuret sekunnit. Sekä kvartti- että kvinttiambitus korostuvat. Kun suksessiivisen suuren sekunnin melodialiike tavoittaa b:n ja f:n vuoroin ylä- tai alasuunnasta, tuntuvat nämä jatkuvasti kilpailevan melodian juurisävelen asemasta. On kysymys modaalissävyisen ambivalenssin luomisesta melodiankirjoitukseen. On kiinnostavaa, että Ravelin osan 'Pavane de la Belle au bois dormant' käsittävältä pianoversion nuottiaukeamalta tavataan todellakin Mäkelän Klamin "Montmartre-konserton" ensi osasta erottamia ydinaiheita tai niiden muunnoksia.

Edellä kuvatusta, Ravelin mieleen tuovasta melodiatyylistä aivan poikkeavaa tyyliä edustaa Mäkelän 'teemaksi K' kutsuma, piano-osuudessa tahdeissa 79–85 esiintyvä motiivi, jossa siinäkin 'ydinaihe ii' kyllä voidaan erottaa (*esimerkki* 16). Tässä Klamin päämääränä on selvästi ollut edeltävästä erottuvan, ehkä vastakohtaisenkin sävelaiheen luominen, joskin myös sen ambitus on suppea.

Koko aiheen luja kiinnittyminen yhteen, kertautuvaan keskussäveleen (dis), rajoittuminen vain kvintin käsittävään ambitukseen sekä monotoninen, samankestoisiin nuottiarvoihin perustuva rytmi ovat sille ominaisia. Aiheita luonnehtii keinuva liike paikallaan pysyvän keskussävelen ja vuoroin kolmen muun sävelen (fis, cis, gis) välillä. Ero varsinkin laajempien ambitusten alalla kaartuviin, 'teemoista C' ja 'D' vaihtelevien melodisten kiintopisteiden varassa kehkeytyviin kulkuihin nähden on selvä. Mäkelä kutsuu tätä aihetta "misterioso-teemaksi";<sup>945</sup> sitä voitaisiin luonnehtia myös maagiseksi, ritualistiseksi tai primitivistiseksi. Kun pyrkimyksenä on suhteuttaa Klamin teos sen sävellysolosuhteisiin ja ympäröivään pariisilaiseen musiikkinäyttämöön, eivät ranskalaiset säveltäjät tule mieleen tämän motiivin mahdollisina virikkeen antajina. Olisi vaikeaa ajatella, että se olisi voinut syntyä ilman "venäläisestä" Stravinskysta lähtenytä inspiraatiota. Aiheelle luonteenomaisia säveltoistoja tavataan esimerkiksi *Le Sacre du printemps*in kohtauksessa 'Rondes printanières' (41:4 alkaen, *esimerkki* 17a)<sup>946</sup> ja toistoja seuraavaa, "keinuvaa" melodialiikettä saman teoksen kohtauksessa 'Les augures printanières' – Dan-

945 Mäkelä 1993, 104.

946 Stravinsky [1967a]. *The Rite of Spring*. On tässä yhteydessä tarpeetonta muistuttaa, miten luonteenomaisia säveltoistot yleensä ovat Stravinskyn partituurin orkesterinkäsittelylle.

The musical score is for a piece titled "Une nuit à Montmartre, Grave, t. 27-29" by Erik Satie. It is a score for a large orchestra, including parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Horns (Cot.), Trombones (Tbn.), Trumpets (Tup.), Timpani (Timp.), Piano (Pia.), Violins (Vi.), Violas (Vla.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including dynamics (f, p, pp, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "non", "pizz", "arco"). The score is divided into three measures, with the first measure starting at measure 27. The piano part is particularly prominent, featuring a complex, flowing melody with many accidentals and dynamic markings.

Esimerkki 14. *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 27–29.

The musical score is a page from a manuscript, showing measures 30 through 32. It is a large-scale orchestral work, likely a symphony or a concert overture, given the extensive instrumentation. The score is written in a traditional musical notation style, with staves for each instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Grave', and the movement is identified as 'Une nuit à Montmartre, Grave, t. 30-32'. The score includes a variety of musical notations, including dynamics (pp, p, f), articulation (accents, slurs), and phrasing. The piece is marked 'Grave' and the tempo is indicated as 't. 30-32'.

Esimerkki 14 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 30–32.

**Poco più mosso**

37 **Poco più mosso**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. in E-flat 1, 2

Bs. 1, 2

Cor. in F 1, 2

Tr. in D 1, 2

Tbn. 1, 2

3 x Tuba

Timp.

Triang.

Pfo. solo

**Poco più mosso**

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Db.

**Esimerkki 15.** *Une nuit à Montmartre, Grave, t. 37–39.*

The musical score is for a piece titled "Une nuit à Montmartre, Grave, t. 40-42" by Klamin. It is a large orchestral work. The score is written for the following instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Cor Anglais (Cor. en Fa), Basses (B.), Double Basses (Dba.), Timpani (Timp.), Harp (Harp.), Piano (Pia.), Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Violas (Vc.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "ppp" and "f". The score is divided into three systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system includes Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, Basses, and Double Basses. The second system includes Cor Anglais, Basses, Double Basses, Timpani, Harp, and Piano. The third system includes Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is written in a clear, professional notation style.

Esimerkki 15 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 40–42.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 43 through 45 of the piece 'Une nuit à Montmartre, Grave'. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl.):** Two staves (1 and 2) with long, sustained notes across the measures.
- Oboes (Ob.):** Two staves (1 and 2) with sustained notes.
- Clarinets (Cl. in E-flat):** Two staves (1 and 2) with sustained notes.
- Trumpets (Tr.):** Two staves (1 and 2) with sustained notes.
- Cor Anglais (Cor. in F-sharp):** Two staves (1 and 2) with sustained notes.
- Trombones (Tbn.):** Two staves (1 and 2) with sustained notes.
- Tuba (Tuba):** One staff with sustained notes.
- Timpani (Timp.):** One staff with sustained notes.
- Piano (Pfe. solo):** Two staves (treble and bass clef) featuring a complex, rapid melodic line.
- Violins (Vl.):** Two staves (I and II) with sustained notes.
- Viola (Vla.):** One staff with sustained notes.
- Violoncello (Vc.):** One staff with sustained notes.
- Double Bass (Cb.):** One staff with sustained notes.

The score is marked with a tempo of 'Grave' and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

**Esimerkki 15 (jatkoa).** *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 43–45.



The musical score is arranged in systems. The first system includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Horns (Hr.). The second system includes Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), Bass (Bass), and Chorus (Ch.). The third system includes Timpani (Timp.). The fourth system includes Piano (Pno.) with a solo section. The fifth system includes Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Esimerkki 15 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 46–48.

ses des adolescentes’ (11:4 alkaen, *esimerkki* 17b). Melodiatyyppi on Klamin kehityksen kannalta huomionarvoinen myös siksi, että sitä tavataan hänen tuotannossaan myös vastaisuudessa muissa sävellyksissä.<sup>947</sup> Monotoninen rytmirakenne ja pitkät, puolinuotin kestoiset nuottiarvot kuitenkin ilmeisesti palvelevat tässä sitäkin tarkoitusta, että Klami voi sijoitella 1/16-nuoteista koostuvat säestävät *arpeggio*-kuvionsa niitä vasten. Nämä arpeggioidut säestyskuviot ja yleisemmin aiheen sisältyminen juuri pianon solistiosuuteen merkitsevät tietenkin eroa ”venäläisen” Stravinskyn tyyliin nähden. Kun Jacques Rivière saattoi vuonna 1913 eritellä *Sacrea* Ranskan 1900-luvun alun uuden klassismin käsittein, tämä Klamin aihe saa orkesteriosuuden keskeltä erottuessaan romanttissävyyisen, subjektiivisen leiman.

Seuraavaksi tarkastellaan vielä yhtä yksittäistä Klamin tyylikelementtiä, sitä korkeiden puupuhallinten pianokonserton ensi osan tahdeissa 4–7 esittämää, nousevaa asteittaista kuusisävelkuviota, jota Mäkelä nimittää ”motiivi- ja figuraatiotyyppiksi ’x’” (*esimerkki* 18).<sup>948</sup> Tämä samoin säveltasoin staattisesti kertautuva kirskahtava kuvio, kuten sen vaihtuvin tahtiosoituksin toteutettu ja metrisesti epävakaa, soinnullisesti pysähtynyt ja rajujen perkussiivisten orkesteriaksenttien sävyttämä kontekstikin, tuo mieleen *Le Sacre du printemps* väkivaltaisen loitsunomaisuuden ja kerroksellisen orkesterityylin.

Klamin kirskahtava kuvio muistuttaa esimerkiksi ’Glorification de l’élue’ luonteenomaisia viisisävelisiä, pääsäveleensä kohoavia etuheleitä (HN 104–, *esimerkki* 19). Kuvio on Stravinskyltä tässä tapauksessa tosin yksiaäninen ja rakentuu vuorottaisista puoli- ja kokosävelaskelista. Se tuntuu toimivan teoksen taustaideaan sisältyvän alkukantaisen kauhun ilmaisuna samoin kuin toisenlaisin etuhelein toteutetut mutta muuten vastaavat kuviot *piccollo*lla ja huilulla *L’Oiseau de feu* ”Kuningas Kaštšein hornantanssissa”. Klammilla hitaahko tempo ja dissonoiva soitinnus tuovat ilmaisuun jännitteistä kitkaa ja maagisuutta. Niin Klamin kuin Stravinskynkin tapauksessa voidaan kiinnittää huomiota tämän soitinnuksellisen elementin vastaavuuteen venäläis-ranskalaisen ilmavan orkesterityylin yleisempien keinovarojen kanssa. Samantyyppiset soitinnukselliset keinovarot voivat sävellysajankohdasta, tyylistä ja musiikin mahdollisesta aiheesta riippuen kuitenkin tuottaa hyvin

947 Näin on sävellyksissä *Keinulaulu & Polka*, *Karjalainen rapsodia*, ’Kehtolaulu Lemminkäiselle’ ja *Lemminkäisen seikkailut saareissa*. Ks. luvut 10.1 Keinulaulu & Polka, 13.1. Kansansävelmä Klamin Karjala-näkemyksessä, 14.2.3. Melodiset ostinatot, 17.2.1. Motiivinen suunnittelu sävellyksessä Lemminkäisen seikkailut saareissa ja 17.3.2. Kehtolaulu Lemminkäiselle.

948 Kulku pitää sisällään paitsi puolisävelaskeleita myös kaksi peräkkäistä kokosävelaskelta. Rinnakkaisliikkeisenä kuljetetaan dissonoivaa, kahdesta päällekkäisestä suuresta terssistä sekä niiden yläpuolisesta pienestä terssistä koostuvaa nelisävelistä intervallirakennetta. Vrt. Mäkelä 1993, 105.

**Tempo I**

77

Tempo I

81

Esimerkki 16. *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 77–83.

**Esimerkki 16 (jatkoa).** *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 84–86.

50

Fl. gr.

Fl. alto

Ob.

Cl. picc.

Cl. in Bb

Cl. in Bb

Fag.

C. Fag.

Corn in F

G.C.

50

VI. I

4 Vln. Solo

le altre

Vc.

Cb.

R. & H. 19441

Esimerkki 17a. Stravinsky: *Le Sacre du printemps*, 'Rondes printanières', s. 41.



104

**Esimerkki 17b. Stravinsky: *Le Sacre du printemps*, 'Les augures printanières – Danses des adolescentes', s. 11.**

# Une nuit à Montmartre

concerto pour piano et orchestre

## I

Uuno Klami, op. 8

**Grave**  $\text{♩} = 42$

Copyright © 2004 Uuno Klami Society, Helsinki

**Esimerkki 18. *Une nuit à Montmartre*, Grave, t. 1–4.**

The musical score is for a large orchestra and includes parts for the following instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (CL), Bassoons (Bsn.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tacr.), Bass Drum (Bsn.), Piano (Piano), and Strings (Vl. I, Vl. II, Vla., Vcl., Cb.). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

**Esimerkki 18 (jatkoa).** *Une nuit à Montmartre, Grave, t. 5–8.*



**GLORIFICATION OF THE CHOSEN ONE**  
*GLORIFICATION DE L'ÉLUE*

**104** Vivo  $\text{♩} = 144$  **105**

B & H 15441

Esimerkki 19. Stravinsky: *Le Sacre du printemps*, 'Glorification de l'élue', s. 91.

The image displays two pages of a musical score, specifically measures 2 and 3 of Chabrier's *España*. The score is written for a full orchestra, with parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The first page (measure 2) includes a section marked 'marcato' for the strings and woodwinds. The second page (measure 3) includes a section marked 'cresc.' for the strings and woodwinds. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

E. R. 6018

E. R. 6018

Esimerkki 20a. Chabrier: *España*, s. 2–3.

The image displays two pages of a musical score for Rimski-Korsakov's 'Alborada' from 'Capriccio na ispanskije temy'. The left page is numbered 9 and the right page is numbered 10. Both pages feature a full orchestral arrangement with staves for Flute (Fl.), Clarinet (A) (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), Trombone (Th.), Violin I (VI), Violin II (VI), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The right page also includes the text 'E.E. 6451' at the bottom right.

Esimerkki 20b. Rimski-Korsakov, *Kapriccio na ispanskije temy* (*Capriccio espagnol*), 'Alborada', s. 8–9.



68

Ensemble

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Horn

Trumpet

Cymbal

69

Ensemble

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Horn

Trumpet

Cymbal

70

Ensemble

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Horn

Trumpet

Cymbal

71

Ensemble

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Horn

Trumpet

Cymbal

Esimerkki 20c. Debussy: *Ibéria*, 'Les parfums de la nuit', s. 68–69.

54

55

The image displays two pages of a musical score, numbered 54 and 55. The score is for a large orchestra and includes parts for piano, harp, strings, woodwinds, brass, and voices. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style, with staves for each instrument and a key signature of one flat. The tempo and mood are indicated by the notation and the title of the piece.

Esimerkki 20d. Ravel: *Rapsodie espagnole*, 'Feria', s. 54–55.

The image displays two pages of a musical score, specifically measures 214 and 215 from the opera *El sombrero de tres picos* by Manuel de Falla. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left of the score are: Fl. 1, Fl. 2, Piccolo, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features complex orchestration with many notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts are written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The page numbers 214 and 215 are visible at the top of each page.

Esimerkki 20e. de Falla: *El sombrero de tres picos*, s. 214–215.



7 Plus allant  $\text{♩} = 60$  16.

Plus allant  $\text{♩} = 60$

Esimerkki 20f. Klami: *Habanera*, s. 16.

erilaisia soivia tehoja. Säveltäjät ovat esimerkiksi käyttäneet samantapaisia aiheita espanjalaisen paikallisvärin palveluksessa.

Tätä tyyppiä edustavat mm. espanjalaisen kitaratyylin *rasgueado*-tekniikkoja jäljittelevät keveät trioliheleet ja tyypilliset kohotahtiset juoksutukset sellaisissa sävellyksissä kuin Chabrierin *España* (ks. s. 2, *esimerkki* 20a) ja Rimski-Korsakovin *Kapričcio na ispanskije temy* (*Capriccio espagnole*, varsinkin osassa 'Alborada', 8:7–, *esimerkki* 20b); käsittelytapa on näissä esimerkeissä arpeggiomainen. Debussy kirjoitti samantapaisia kuvioita *Ibériassaan* (esimerkiksi laskevat ja nousevat trioliheleet 'Les parfums de la nuit'ssa', HN 46:4–, *esimerkki* 20c), Ravel *Rapsodie espagnolessaan* (esimerkiksi 'Feriassa', HN 9–, *esimerkki* 20d) ja de Falla baletissaan *El sombrero de tres picos* (s. 214–215, *esimerkki* 20e).<sup>949</sup> Klamilla itsellään tällaisia tyylikelementtejä esiintyi ”espanjalaisessa” viitekehyksessä jo *Habanerassa* (ks. 'Plus allant' -jakso käsikirjoituksen sivulta 16 alkaen, *esimerkki* 20f), jossa niitä on käytetty säästyksenomaisemmin kuin konserton alussa. Nyt tarkasteltu, ilmeeltään loitsumainen orkesterikeino pianokonserton ensi osassa saa pian väistyä solistisen painokkuuden ja edellä kuvatun, nostalgisen ja Ravel-henkisen melodiaelementin tieltä. Samalla edetään kauas ”Kevätuhrin” primitivistisestä maailmasta. Ilmeisesti Klami ei siis ajatellut siirtävänsä avausratkaisujensa myötä pariisilaiskonserttinsa osaksi sitä pakanallista mielikuvamaailmaa, joka palautuu helposti 1900-luvun ehkä kuuluisimman sävellyksen tuntevan nykykuulijan mieleen. Säveltäjä halusi näillä keinovaroillaan ehkä yksinkertaisesti toteuttaa painavan ja samalla kertaa modernin konserton avauksen.

Pianokonserton *Une nuit à Montmartre* avausosa asettuu 1920-luvun tyyllisesti radikaaleinta pariisilaismusiikkia varhaisempien tyyli-ilmiöiden kontekstiin.<sup>950</sup> Se on yhtä hyvin soitinuksensa – esimerkiksi loitsumaisten tehojensa – kuin melodiaelementtiin liittyvän nostalgisen ominaisuutensakin puolesta vailla Pariisin 1920-luvulla yleistä ironiaa. Se on paitsi nostalgiansa myös tietyn ylevyytensä osalta jotain muuta kuin Cocteaun 1918 ylistämä 'arkipäivän musiikki'. Modaalisuus ei ollut ranskalaisessa musiikissa Ravelin yksityisaluetta, mutta ranskalaisessakin kontekstissa hänen melodiankirjoituksensa erottuu omaleimaisena. Tieteellinen tutkimus ei voi varmasti todistaa, että Klami opiskeli edellä kuvattua melodiatyyliä tutkimalla juuri Ravelin teoksia. Suomalaisista säveltäjiä koskevan tietämyksen nojalla ei olisi kuitenkaan kaukaa haettava arvella näin tapahtuneen. Sen sijaan varsinaisista ”Ravel-lainoista” ei ole tässä yhteydessä syytä puhua, sillä säveltäjien välinen yhtymäkohta ei liity mihinkään tiettyyn sävelaiheeseen tai edes tekstuurityyppiin, vaan yleisempään piirteeseen musiikillisessa ajattelussa.<sup>951</sup> Monin eri keinoin toteutetusta tonali-

949 Tässä ei ole tarkoituksenmukaista laatia kattavampaa luetteloa.

950 Tästä huomauttaa myös Mäkelä 1993.

951 Tässä yhteydessä liian suuri vaikkakin tärkeä tutkimustehtävä olisi eritellä tarkem-



teen ja harmonian ambivalenssista muodostui aikanaan yksi Klamin sävellystyylin kantavista ominaisuuksista. Osan ilmeisin Ravel-inspiraatiosta kertova ominaisuus löytyy juuri melodiatyylin alueelta.

### 10.3.2. Rythme las et nerveux d'une Valse Boston

*Rythme las et nerveux d'une Valse Boston*, ”Boston-valssin raukeassa ja hermostuneessa rytmissä” – näin Klami otsikoi Pariisissa ensimmäistä piano-konserttoaan säveltäessään lyhyisyyttä ja ilmaisun intiimiyttä perinteisesti korostavan toisen osan.<sup>952</sup> Genrevalinnan ja osan itsensä tarkoituksena oli epäilemättä *épater le bourgeois*, ällistyttää porvaria. Lajimääre ’Valse Boston’ esittelee 1900-luvun vaihteen jälkeen Euroopassa suosituksi tulleen ja ennen ensimmäistä maailmansotaa menestyneen salonkitanssin, jonka voittokulun jälkeen 1920-luvun puoliväliin mennessä oli ilmaantunut jo useita uusia muotitansseja. Suosituimmassa muodossa bostonvalssia tanssittiin käsien levätesä partnerin lanteilla;<sup>953</sup> kyseessä oli wienervalssia vähemmän hienostunut ja suorasukaisemmin uskalias paritanssin laji. Siihen liittyvät mielikuvat Klami yhdisti nyt sävellykseen, josta tuli hänen Pariisin-kautensa pääteos. Hänen bostonvalssinsa raukea staattisuus vain korostuu, jos osaa verrataan säveltäjän muutamaa vuotta myöhemmin Wienissä kirjoittamaan loisteliaaseen *Opernredouten* (1929). Viimeksi mainitun suuren virtuoosiorkesterin wieniläisvalssin ilmeinen esikuva on puolestaan Ravelin *La Valse* (1918).

Klamin konserton bostonvalssi avautuu salonkimaisesti jousisoitinten kevyesti säestämällä viulusoololla. Useine sooloineen ja myös hieman kaavamaisine melodia-säestys-asetelmineen osan orkesterityyli on kaikkiaankin salonkimainen pikemmin kuin sinfoninen. Aistillinen, dekadentti raukeus enemmän kuin mikään varsinainen jazz-tyyli näyttää olleen säveltäjän fokuksena tässä osassa. Piano-osuus on rakennettu samassa hengessä paljolti ikään kuin improvisatorisista, säestävistä murtosoinnuista, mutta solisti osallistuu myös teema-aineiston esittelemiseen, motiiviseen työskentelyyn ja nousujen rakentamiseen. Silloin oikealle kädelle on tyypillisesti varattu oktaavin laajuisia sointuja tai puhtaita oktaavikulkuja ja vasemmalle murtosointuja tai yksinkertainen kolmijakoinen valssisäestys kiintein soinnuin. Myöhempää orkesterivirtuoosia ei voida vielä tunnistaa. Sen sijaan osan kontrafagottiosuuden tahdit 74–81 (*esimerkki* 21) ennakoivat tulevan epäsovinnaisen soitintajan kiinnostusta karakteristiseen tavalla, joka tuo hätkähdyttävästi mieleen *Ma*

---

min kvarttielementin ilmeisesti merkittävää asemaa osan harmoniassa ja pianotekstuurissa (ks. esim. piano-osuuden oikean käden kvarttitekstuuri tahdeissa 58–66).

952 Vrt. Hutchings & al.

953 ’Boston (ii)’.

*mère l'oyen* niin ikään valssiksi merkityn osan 'Les entretiens de la Belle et de la Bête' (Mouv't de Valse très modéré, HN 2 alkaen, *esimerkki 22*).<sup>954</sup>

Klamin valssiin sisältyy eräänlaisia hemiolakuvioita (ks. t. 4 ja 40), jotka saattavat olla viittaus valittuun genreen ja sen luonteenomaisiin tanssiaskelisiin; bostonvalssissa kahteen tahtiin mahtui kolme samankestoista askelta.<sup>955</sup> Kolmi- ja kaksijakoisten rytmikuvioiden vuorottelun ohella säveltäjä on toteuttanut monia paljon yllättävämpiäkin kolmijakoisen tahtilajin jakoja ja pidemmälle työstettyjä muunteluita, jotka voivat johtua tutustumisesta Ravelin partituuriin. Rytmileikkinsä hän tuo esiin heti osan alussa, jolloin  $\frac{3}{4}$ -tahtiosoituksen puitteissa lyhyt-pitkä-rytmikuvion (t. 1–2) jälkeen voidaan erottaa perussykkeen rikkova polyrytmisen sekvenssi (t. 4–5, *esimerkki 23a*) – jazz-piirre, jollaisia Milhaud'nkin käytti *La création du monden* kolmannessa osassa (ks. fagotin osuus, HN 27+4–5, *esimerkki 23b*). Klami on tosin fraseerauksen keinoin hämärtänyt näitä terssiambituksen sisällä tapahtuvia kolmen 1/8-kestoisen sävelen muodostaman hahmotuksellisen yksikön toistoja.<sup>956</sup>

On yleisemmin kiinnostavaa huomata, miten merkittävästi Klamin valssi-ilmaisu poikkesi vuosina 1924–1925 *La Valsesta* ja toisestakin hänen ilmeisesti tuntemastaan Ravelin valssisävellyksestä, teoksesta *Valses nobles et sentimentales* (1911). Ravel ajatteli *La Valsen*, alun perin koreografiseksi aikomansa teoksen, wieniläisvalssin apoteoosiksi ja sijoitti sen mielikuvassaan keisarilliseen hoviin vuoden 1855 tienoille.<sup>957</sup> *Valses nobles et sentimentales* puolestaan viittaa Schubertin pianosävellyksiin *34 Valses Sentimentales* (noin vuodelta 1823) ja *12 Valses Nobles* (1826). Vaikka Ravelin valssit on toteutettu uudenaikaisin keinoin, ne katsovat siis samalla nostalgisesti saksalais-itävaltalaisen musiikin menneisyyteen. Klami kuljettaa paikoin konserttinsa valssiaiheita samaan tapaan kuin Ravel *La Valsessaan* (HN 64–66)<sup>958</sup> sekvensiaalistyyppisesti nousevassa suunnassa ikään kuin kiihtymystä ilmaisten (t. 99–125). Kiihtymyksen puuskat herpaantuvat kuitenkin pian raukeaan perustunnelmaan. Klamin osaan ei sopisi *La Valseen* liitetty luonnehdinta tanssivasta, pyörivästä, melkein hallusinatorisesta ekstaasista ja siihen liittyvistä unen ja muiston ideoista.<sup>959</sup> Huomio on nuoren säveltäjän kehitysvaiheen ymmärtämiseksi tärkeä.

954 Ravel [1993]. *Ma mère l'oye*, 36–37.

955 'Boston (ii)'.

956 Tässä yhteydessä jazzmaisena erottuva rytmikuvio tavataan myös *La Valsen* partituurista (Ravel, *La Valse*, 74: 4–5).

957 Ks. esim. Mawer 2000a, 150–151 ja tämän tutkimuksen luku 5.3. Ravel ja Schmitt Pariisin musiikkiohjelmissa 1924–1925, s. 178–179.

958 Ravel, *La Valse*.

959 Mawer 2000a, 150.

Edellä todettiin, että Klamin bostonvalssin esitysohje tuo mieleen Ravelin *Rapsodie espagnole* 'Habaneran' merkinnän "Assez lent et d'un rythme las" (Melko hitaasti ja raukeassa rytmissä). Voidaan vahvoin perustein olettaa, että Klami lainasi ohjeen ja siihen assosioituvia mielikuvia tästä Ravelin toisenlaisesta toiseuden kuvauksesta, ei wieniläisestä vaan andalusialaisesta. Helsingissä Martti Paavola määritteli Klamin konserton kantaesityksen arvostelijana 1928 osan kuvaaman ympäristön epäroimättä "parisilaiskahvilaksi".<sup>960</sup> Altto- ja tenorisaksofonin osuuksissa – kantaesityksen kriitikoista vain Paavola kiinnitti arviossaan ohimennen huomiota näihin suomalaisittain harvinaisiin soittimiin, joiden sisältyminen partituuriin oli konserton jazzsävyjen ohella herättänyt kapinamieltä Helsingin kaupungin-orkesterissa<sup>961</sup> – on tahdeissa 59–66 soolosoitinta säestäviä kromaattisia melismoivia kuvioita, jotka liittyvät tyypillisesti aikakauden musiikin orientalistiseen sanontatapaan: pitkää melodiasäveltä seuraa ikään kuin raukeasti alas valahtava, nopea asteittainen laskeva sävelkulku ja sen kääntyminen ylös tavoittamaan kromaattisesti uutta pitkää melodiasäveltä (*esimerkki 24*).<sup>962</sup>

Erityisen runsaasti käytetty raukea elementti – jollaisiin Väinö Pesola lieenee kantaesityksen kriitikkona myös viitannut puhuessaan liiallisesta "Boston-vetelyydestä"<sup>963</sup> – on se laskeva kromaattinen kolmisävelinen valssiaiheen vasta-aihe, joka esiintyy ensi kerran tahdissa 36 pianolla ja antaa ikään kuin tahdottoman ilmeen tahdistä 152 tahtiin 183 ulottuvalle jaksolle kokonaisuudessaan (*esimerkki 25*). Osan esitysohjeeseen liittyvät dekadentit miellelyhtymät vain korostuvat musiikin keskustellessa perinteisten tyylilajiodotusten kanssa.

Juuri "bostonvalssi" oikeuttaa konserton osista parhaiten Pingoud'n ehdottaman otsikon "Yö Montmartrella". Klamin viittaus populaarikulttuurin maailmaan ja aikakauden mittapuun mukaan uskaliaaseen erotiikkaan ei tässä todellakaan merkitse osallisuutta Cocteaun "arkipäivän musiikista". Kuten todettiin, säveltäjän valitsema kokoonpano ei ole solistinen jazz-orkesteri<sup>964</sup> vaan perinteinen sinfoniaorkesteri. Sellaiset

960 Paavola 1928.

961 Salmenhaara 1996a, 317.

962 Samantyyppisen, aistillisen orientaalisen elementin esiintyminen Väinö Raition orkesterischerzossa *Felis domestica* (1935) on hauska esimerkki musiikillisten keinovarojen kulttuuripiiristä toiseen kulkeutuessaan saamista uusista merkityksistä. Raition sävellyksessä tämä elementti on selvästikin valittu ilmentämään kotikissan raukeutta ja kisasamaista notkeutta.

963 Pesola kirjoitti: "Boston-vetelyyttä oli liian paljon sen tarkoituksellisuudesta huolimatta: orkesterisoitinnus vaikutti siinä ontuvasti etsityltä ja kovin samaasanovalta." Pesola 1928a.

964 Ks. Mäkelä 1993, 99–100.

[illegible]

**Esimerkki 21.** *Une nuit à Montmartre*, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 74–81.

[illegible]

**Esimerkki 22.** Ravel: *Ma mère l'oye*, 'Les entretiens de la Belle et de la Bête', s. 36.

The musical score is for a full orchestra and voices. The instruments shown are Flute 1, Flute 2, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Cymbal, Gong, Harp, and Voices. The music is in 3/4 time and features a variety of textures and dynamics. The score is for a full orchestra and voices. The instruments shown are Flute 1, Flute 2, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Cymbal, Gong, Harp, and Voices. The music is in 3/4 time and features a variety of textures and dynamics.

Esimerkki 22 (jatkoa). Ravel: *Ma mère l'oye*, 'Les entretiens de la Belle et de la Bête', s. 37.



40

353

27

Trp.

Piano

Cymb.

G.C.

Vons

Vile

C.B.

Bco

Trp.

Piano

C.cl.

G.C.

Vons

Sax.

Vile

C.B.

appuyer une bag. sur la peau et frapper sur cette bag. av. l'autre

Esimerkki 23b. Milhaud: *La création du monde*, III, s. 25.



**[59] Très lent**

Fl.  
I  
II

Sax. alto  
(in Mib)

Sax. ten.  
(in Sib)

Cfg.

Cor. I  
(in Fa)

Tr. I  
(in Do)

Cmplli

Arpa

Pfte solo

**Très lent**

VI. I  
VI. II

Vle

Vc.

Cb.

(1. solo via sord.) senza sord. 1. solo

*ppp* *p* *molto espress.*

**Esimerkki 24.** *Une nuit à Montmartre*, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 59–66.

148 **Tempo I**

The musical score is for measures 148 to 153 of the piece 'Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston''. The tempo is marked 'Tempo I'. The score includes parts for the following instruments:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Sax. alto (in Me)
- Sax. ten. (in Ten)
- Clf.
- Cor. 1, 2 (in Fa)
- Tt. 1 (in Do)
- Triang.
- Piatto
- Arpa
- Pflr solo
- VI. I
- VI. II
- Vle
- Vc.
- Cb.

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *gliss.*. The tempo is marked 'Tempo I'.

**Esimerkki 25.** *Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 148–153.*

jazz-tyypillisyydet kuin solistisesti käytetyn ja hemiola-rytmein toteutetun, sordinoidun trumpettiosuuden *flutterzunge*-efektit tahdeissa 52–53 (esimerkki 26) sekä tenori- ja alttosaksofonin glissandot tahdeissa 54 ja 152–157 kiinnittävät tällaisessa kontekstissa huomiota tyyllillisen poikkeavuutensa johdosta.<sup>965</sup>

Toisaalta orkesterinkäyttö on liian summittaista tuodakseen missään suhteessa mieleen Rimski-Korsakovin orkesterityyliä. Huolimatta sellaisista mielikuvitukseen vetoavista värielementeistä, joihin tahtien 152–167 jännittävästi puhallinväritteinen säepari ja tämän osan (kuten myös finaaliosan) monet *glissandot* kuuluvat (viuluilla esim. t. 54, harpuilla t. 151), Klami ei kirjoita hämyistä orkesteritekstuuria ”likinäköisille korville” ”venäläistä pedaalia” painaen.<sup>966</sup> Hänen ilmaisuaan ei tässä voida yleisesti ottaen pitää *la belle époque*en assosioituvassa mielessä hienostuneenakaan. Muunnesävelten aistilliseksi sävyttämä melodia on kirjoitustavassa tosin etualalla, mutta sen muotoilu ei toteuta mitään sellaista kaarroksen hienoa puhdaspiirteisyyttä, jonka merkitystä Pariisin konservatorion kontrapunktin ja fuugan opettaja André Gédalge (1856–1926) tähdensi oppilailleen.<sup>967</sup> Klami itse antoi myöhemmin näytteitä tuollaisesta

965 *La création du monden* säveltäjä Darius Milhaud kuvasi vuonna 1923 Casino de Paris'ssa viisi vuotta aiemmin esiintynyttä, New Yorkista saapunutta jazz-yhtyettä seuraavaan tapaan: ”Uusi soittimellinen tekniikka, rummun ja banjon kuivuuden ja täsmällisyyden mieleen tuova piano, saksofonin uusi kukoistus, pasuuna jonka glissandoista tulee yksi yleisimmistä ilmaisukeinoista ja jolle samoin kuin trumpetillekin uskotaan mitä pehmeimpiä melodioita, runsaat sordinoimiset, portatot, liuku- tai läppävibratot ja ’flutterzungen’ näillä kahdella soittimella; korkealla soiva klarinetti, sen raju aluke, äänen voima, glissando- ja säveltason huojuuttamistekniikka joka saattaa parhaat soittajamme ymmälleen; harppua tai pizzicato-jousikvartettia kuivemman, ärhäkkäämmän, soinnikkaamman banjon ilmestyminen; hyvin erityinen, kimeä ja pureva, mitä leveimpiä vibratoja ja mitä hitaimpia glissandoja soveltava viulutekniikka.” (” – la technique instrumentale nouvelle, le piano ayant la sécheresse et la précision d’un tambour et d’un banjo, la résurrexion du saxophone, le trombone dont les glissandos deviennent un des moyens d’expression les plus courants et à qui l’on confie des mélodies les plus douces, ainsi qu’à la trompette, les emplois fréquents pour ces deux instruments de la sourdine, du porte-voix, des vibratos de la coulisse ou du piston, des ’flutterzunge’; la clarinette dans l’aigu, avec une violence dans l’attaque, une force dans le son, une technique de glissades et d’oscillations de la note qui déconcerte nos meilleurs instrumentistes; l’apparition du banjo, plus sec, plus nerveux, plus sonore que la harpe ou les pizzicato de quatuor; la technique très spéciale du violon grêle et aigre, utilisant les vibratos les plus larges, les glissés les moins rapides.”) Milhaud 1982e, 100.

966 Vrt. Cocteau 1918, 52 ja luku 9. Antiromanttinen virike: klassisuus ja provokaatio, s. 257.

967 On kuvaavaa, että Gédalge sanoi ensimmäiselle oppitunnilleen tulleelle Milhaud’lle: ”Miksi teillä on ensimmäisellä sivulla seitsemäntoista kertaa dis-nuotti? Te ette osaa rakentaa melodiaa.” Milhaud 1987, 32. Gédalgen oppilaita olivat myös Schmitt, Ravel, Koëchlin, Rabaud, Roger-Ducasse, Enesco, Ibert ja Honegger. Ks. Marnat 1995, 56–59, 78 ja Kelly 2003, 119.

The musical score is for a piece titled 'Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston'', measures 154-159. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Sax. alto (in A), Sax. ten. (in A), Clf., Cor. Ang. 1, 2, Tr. (in D), Piano, Orga., Picc. solo, Vl. I, Vl. II, Vln., Vcl., and Cb. The score is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of instruments playing in a waltz-like style. The Flute 1 and 2 parts are mostly rests. The Saxophone Alto and Tenor parts play a melodic line. The Clarinet part plays a rhythmic pattern. The Cor Anglais 1 and 2 parts play a melodic line. The Trombone 1 part plays a rhythmic pattern. The Piano part plays a harmonic accompaniment. The Organ part plays a harmonic accompaniment. The Piccolo part plays a melodic line. The Violin I and II parts play a melodic line. The Viola part plays a rhythmic pattern. The Violoncello part plays a rhythmic pattern. The Contrabass part plays a rhythmic pattern.

**Esimerkki 25 (jatkoa).** *Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 154–159.*

puhdaspiirteisestä melodiankirjoituksesta sellaisissa osissa kuin *Merikuvien* 'Sumuisessa aamussa' ja "Maalaiskuvien" Intermezzossa.

Sulho Rannalla ei tosiaankaan ollut aihetta kiittää Klamin bostonvalssia *Les Sixille* luonteenomaiseksi ymmärtämästään "tarmokkaasta, keskitetystä sanonnasta".<sup>968</sup> Mieluummin kuin humoristiseksi sitä voitaisiin kutsua banaaliksi. Auric olisi ehkä aistinut siinä kavahtamansa, kuulijaa "heikentävän" vaikutuksen, jollaista hän arvosteli Schönbergin kylläkin aivan toisenlaisesta musiikista kirjoittaessaan. "Stravinskyn virkistävää henkeä" hän ei olisi osasta missään tapauksessa tavoittanut. Klamin staattinen ja varmasti tahallisen samantoistoinen ilmaisu on kaukana "Satien näyttämästä valkoisesta tiestä", "johon jokainen jättää vapaasti omat jälkensä", Satien "pienestä klassisesta tiestä".<sup>969</sup> Se sulkeutuu omaan raukean subjektiiviseen maailmaansa sen sijaan että katselisi muotoaan ja materiaaliaan ironisesti tai objektiivisesti ikään kuin ulkoa päin. Mieluummin kuin "pää käsiin upotettuna" tätä uskoutumisesta ja filosofisesta spekulatiivisuudesta vapaata musiikkia olisi paikallaan kuunnella upottavan tuolin selkämykseen rennosti nojaten.

### 10.3.3. Ronde

Ensi osan ylevän nostalgisuuden ja toisen osan raukeuden jälkeen kuullaan vilkas ja motorisesti etenevä, kaikesta herkkätuntoisuudesta vapaa kolmas osa, jonka esitysohjeeksi on merkitty 'Ronde'. Klamin valitsema ranskankielinen geneerinen termi tuo mieleen 'rondon', monilukuisten konserttojen viimeiseksi osaksi valitun genren, mutta viittaa itsessään piirileikkiin tai piirileikkilauluun; Debussyn *Images pour orchestren* viimeiseksi osaksi vuonna 1909 valmistunut orkesteriteos *Rondes de printemps* sisältää viittaukset kahteen tunnettuun ranskalaiseen kansanlauluun.<sup>970</sup> Klamin Rondessa ei ole kylläkään mitään laulullista, eikä sen musiikki viittaa kansanomaiseen elämänpiiriin sanan agraarisessa merkityksessä. Kun Klami nimesi paljon myöhemmin eräät *Pyörteitä*-balettinsa kohtaukset rondeiksi,<sup>971</sup> saattoi tämä sana hänen ajattelussaan merkitä yksinkertaisesti tanssia, johon suuri joukko ihmisiä ottaa osaa. Aikakausi oli perinyt edellisiltä vuosisadoilta kolmiosaisen konserttomuodon, jonka finaalissa solistin oli paikallaan esitellä soittimellista nopeuttaan, taitavuuttaan, täsmällisyyttään ja viehkeyden tajuun, joskin finaalin puitteissa oli 1800-luvun myötä tuotu esiin esimerkiksi sinfonisia käytäntöjä ja vapaan fantasian periaatteita; Grieg sijoitti pianokonserttonsa painopisteen

968 Vrt. Ranta 1932.

969 Vrt. Cocteau 1918, 30, 28.

970 Kyseiset laulut ovat *Nous n'irons plus au bois* ja *Do, do, l'enfant do*. Myers [1977], iii. Tomi Mäkelä (1993, 102) kirjoittaa: "Kolmannen osan muotoperinne on Klamin konsertossa – ehyt: sitä Klami luonnehtii osuvasti rondoksi ('Ronde')."

971 Ks. esim. Salmenhaara 1985, 14.

The musical score is divided into three sections: **Allegro**, **Lento subito**, and **Boston mouvementé Animato**. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Sax. alto (Saxophone Alto), Sax. tenor (Saxophone Tenor), Clf. (Clarinet Bass), Clf. alt. (Clarinet Alto), Tx. (Trumpet), Tx. on Bass (Trombone), Corg. (Cornet), Arpa (Arpa), Pfo solo (Piano solo), Vi. I (Violin I), Vi. II (Violin II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, pp, ff), articulation (gliss., détaché), and performance instructions (arco sul Sol).

**Esimerkki 26.** *Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 52–55.*

viimeiseen osaan.<sup>972</sup> On totta, että Klamin 'Ronde' ilmentää tällaisessa perspektiivissä enemmän klassisen kuin romanttisen konserton ihanteita, mutta säveltäjä on tässä kaukana jonkin tietyn historiallisen tyylin lainaamisesta tai kommentoimisesta.

Jos "neoklassistisen tyylin" yhdeksi luonteenomaiseksi piirteeksi on luettu Erkki Salmenhaaran sanoin "motorisesti kiitävät tempot ja korostettu pulsaatio",<sup>973</sup> on aihetta katsoa, kuinka 'Ronden' vauhdikkuus rakentuu. Osan avauksesta alkaen orkesteriosuuden *tutti*-jaksot edustavat tyypillisesti 'Polkassa' työn alla olevaa, *Karjalaisesta rapsodiasta* (s. 41:6–43:1, 49:3–50:6) tuttua ja Klamilla muutenkin yleistä väreilevää tai "helisevää" tekstuurityyppiä. Teknisesti se on toteutettu niin, että jokin sointurakenne pidennetään artikuloimalla suksessiivisesti eri orkesteriäänissä sen sävelet (sekä usein myös soinnun sävelten sivu- tai lomasäveliä) tasaisin, nopein nuottiarvoin (tässä 1/16-nuotein) monta kertaa peräkkäin (t. 33 alkaen, *esimerkki 27*).<sup>974</sup>

Harmoniatuntu on tässä (t. 33 alkaen) tosin hyvin heikko B-duurin paikallaan pysyvien sointusävelten d ja b sekä harmonista ambivalenssia tuovan h:n esiintyessä 1/8-kestoisina heikoilla tahtiosilla; tahdeissa 36 ja 40–41 toteutuvat sointuvaihdokset antavat tekstuurille funktionaalista tuntua. 'Ronden' aloitukseen oman luonteenomaisen sävynsä tuovat painottomille tahtiosille sijoitetut aksentit, jotka heti määrittävät osan jazzmaisen tanssilliseksi (*esimerkki 28*). Samaan ilmaisutapaan liittyvät bassojen säestävät *backbeat*- (takapotku-) *pizzicatot*. Selvää on, että tässä kuvattu soinnikas orkesteri-*tutti* on kaukana ajan jazz-yhtyeitä jäljittelevien konserttokokoonpanojen kamarimusiikillisuudesta.

Osan ilmeisimmät jazz-muistumat sisältyvät piano-osuuteen sen alusta (t. 5) alkaen. Se on sointikuvaltaan kuivan perkussiivinen ja sisältää paljon ragtimelle tyypillisiä nopeita, tässä 1/16- ja 1/8-nuottiarvoin merkittyjä synkooppiyrtmejä. Toisaalta oikean käden soinnut ovat systemaattisesti oktaavin laajuisina ja rakenteensa puolesta muussakin mielessä lähempänä taidemusiikin kuin jazzin keinovaroja. Vasemman käden osuudesta puuttuu ajan jazzille tyypillinen bassolinjan korostaminen ragtimen "two-beat"-säestyksestä puhumattakaan. Ragtimelle ja ylipäätään aikakauden jazzille on epätyypillistä, että tällaiset sointu- tai oktaavijaksot nyt rakentuvat runsaiden säveltoistojen ohella melkein kokonaan asteittaiskuluista ja luovat siksi hyvin neutraalia melodialinjaa.<sup>975</sup> Kuten Klamilla usein, nähdään tässäkin, miten elimellisesti hänen motiivinen ja melodia-aineistonsa nousee valitun orkesteritekstuurin asettamista lähtökohdista. Kun orkesteri-*tutti* ottaa tahdeissa 33–39 haltuun-

972 Hutchings & al.

973 Tässä siteerattuna Heiniön 1985, 3 mukaan. Ks. myös Salmenhaara 1968, 120.

974 Klamin kyseisestä orkesteritekniikasta ks. laajemmin tämän tutkimuksen luku 14.2.1. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä. Väreilevät sointijatkumot.

975 Vrt. Berlin 1980, 89.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 31 through 36 of the piece 'Une nuit à Montmartre, 'Ronde''. The score is written for a large orchestra and includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. in C), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. en Fa), Trumpet (Tc. in C), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Tambourin (Tamb. mlt.), Tambourin basco (Tamb. basco), Piano (Pfo.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 4/4 time and features a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings such as 'ff', 'f', 'p', 'pizz', and 'arco'. The page number '31' is visible in the top left corner.

Esimerkki 27. *Une nuit à Montmartre, 'Ronde'*, t. 31–36.



The musical score is for a piece titled 'Ronde' from the work 'Une nuit à Montmartre' by Klamin. The score is for a large orchestra and includes parts for the following instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Cor Anglais (Cor. in D), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Tambourin (Tamb. bascu.), Piano (Pian.), Organ (Org.), Violins I (Vl. I), Violins II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings. The piece is marked 'G. P.' (Grave) and 'P.' (Piano). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Esimerkki 27 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre*, 'Ronde', t. 37–43.

sa pianon pääaiheen kvarttiambituksen sisällä pitäytyvän alkuosan, sen luonteenomainen synkooppirytmii on kadonnut. Jälleen kerran Klami hyödyntää tosiasiaa, että kvarttiaihe on tonaalisesti neutraalina helposti yhdistettävissä erilaisiin sointurakenteisiin – nyt siis osaksi B-duuri-sointua, jonka tonaalisesta tulkintaa h-sävel hämärtää. Tässä se tulee jonkinlaista funktionaalisuutta ilmentävän sointupohjan varaan rakentuvine säestyksineen artikuloituksi 1/16-kestoisin säveltoistoin; osa säestävistä orkesteriäänistä osallistuu vilkkaassa liikkeessä olevaan tekstuuriin sivusäveliikkein. Käsillä on yksi tapa luoda liikettä ja soinnillista energiaa staattiseen harmoniseen tilanteeseen ja yksi Klamin helisevien orkesteritekstuuriin luonteenomainen muoto. Näin Klami on jo nuoruuden teoksessaan viisikon säveltäjien tavoin ”nostamassa sointiväriä ja tekstuuria – rakenteelliseen arvoasemaan”.<sup>976</sup>

Lukuun ottamatta selvästi jazz-vaikutteisia synkooppirytmiejä – joilla ”amerikkalaisen neekeriorkesterin”,<sup>977</sup> Louis Mitchellin Jazz Kingsin historiallinen vierailu Casino de Paris’ssa saattoi jo vuonna 1917 sikäläisen kulttuuriväen kiihtymyksen tilaan<sup>978</sup> – edellä kuvatut keinovarot eivät poikkea missään oleellisessa suhteessa Klamin aiemman tai samanaikaisen sävellystyön sisältämisestä. Sen sijaan aivan uudenvuotinen luova asenne voidaan havaita tavassa, jolla säveltäjä vie päätökseen ’Ronden’ tahdista 5 alkavan, kvarttiambituksen rajaaman, laskevan tetrakordin sävelistä b – as – g – f koostuvan aloitusaiheen. Tarkasteltavana ovat nyt solo-osuuden tahdit 14–25, jotka seuraavat kaksitahtisen välinivelen (t. 12–13) jälkeen kvarttiaihetta (*esimerkki* 29).

Klami ei näissä tahdeissa ainoastaan paljasta tetrakordiaan Es-duuri-asteikon osaksi, vaan alleviivaa käyttämänsä sävelikön asteikko-ominaisuutta mitä triviaaleimmalla tavalla kohdistuen täten kuulijan huomion elementtiin, joka olisi länsimaisen taidemusiikin klassis-romanttisen estetiikan näkökulmasta voinut olla lähinnä taiteen ”raakamateriaalia” tai kuulua soittimellisen taituruuden alustaksi. Synkooppiaiheen varaan rakentuva, korostetun symmetrisyytensäkin takia epäromanttinen nelitahtinen säe (rakenteeltaan 1 + 1 + 2 tahtia) ottaa ensin haltuunsa Es-duuri-asteikon sävelet f – es – d – c – b – as. Sama rakenne kuullaan seuraavaksi säveliköllä c – b – as – g – f – es. Es-duuri-asteikolla melodia kääntyyilee samalla monta kertaa edestakaisin ja – suljettuaan piiriinsä ohimenevän muunnosävelen, a:n – takoo tahdissa 21 toistoin toonika-sävel Es:n kuulijan mieleen. Vielä tahtiin 25 saakka melodia kuljeskelee synkooppiartikulaatiosta jo luopuneena Es-duuri-asteikkoa ylös

976 Ks. Samson 2002, 592 ja tämän tutkimuksen luku 3.4. Modernismin kertomukset ja eurooppalaisen säveltaiteen marginaalit, s. 128.

977 Vrt. Cocteau 1918, 34.

978 Ks. esim. Watkins 1994, 146–150. Eräiden tutkimuskirjallisuudessa esiintyvien mainintojen mukaan mustista muusikoista koostuneen jazz-yhtyeen esiintyminen Casino de Paris’ssa tapahtui vasta vuonna 1918. Ks. Hurard-Viltard 1988, 138 ja Mäkelä 1993, 98.

**III**

**Ronde ♩ = 112**

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) playing a rhythmic pattern. The second system (measures 6-10) includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, Gong). The third system (measures 11-15) shows strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) and a double bass part. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

**System 1 (Measures 1-5):**

- Flute (Fl.):  $ff$
- Oboe (Ob.):  $ff$
- Clarinet (Cl.):  $ff$
- Bassoon (Fg.):  $ff$
- Violins (Vl.):  $ff$
- Violas (Vla.):  $ff$
- Cellos (Vcl.):  $ff$
- Double Basses (Cb.):  $ff$

**System 2 (Measures 6-10):**

- Soprano (Sop.):  $f$  (singing)
- Alto (Alto):  $f$  (singing)
- Tenor (Ten.):  $f$  (singing)
- Bass (Bass):  $f$  (singing)
- Timpani (Timp.):  $f$
- Snare (Sn.):  $f$
- Cymbals (Cym.):  $f$
- Gong (G.):  $f$

**System 3 (Measures 11-15):**

- Violins (Vl.):  $ff$
- Violas (Vla.):  $ff$
- Cellos (Vcl.):  $ff$
- Double Basses (Cb.):  $ff$

Esimerkki 28. *Une nuit à Montmartre*, 'Ronde', t. 1-5.

The musical score is for measures 6 through 11 of the piece 'Une nuit à Montmartre, 'Ronde''. It is written for a large orchestra. The woodwind section includes Flute (1 and 2), Oboe (1 and 2), Clarinet (1 and 2), and Bassoon (1 and 2). The brass section includes Trumpet (1, 2, 3, 4), Trombone (1, 2), Tuba, and Timpani. The piano part is marked 'Pfor solo' and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The strings provide a steady accompaniment with eighth notes in the violins and cello/bass.

Esimerkki 28 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 6–11.*

alas, dominanttisävel b:tä ja perussävel es:iä alleviivaten. Sitten rytminen artikulaatio käy oikukkaammaksi, ja edelleen es-pohjaisessa sävelikössä kuuluaan useammin muunnesävel a.

Monien säveltäjien 1800-luvun mittaan tyhjäksi kokema duuri loistaa nyt neonväreissä, mutta duuria edustaa vain melodiaelementti, ei sointutausta. Niin erottamattomasti kuin Klamin ironinen suhtautuminen menneisyyteen 'Rondessa' juuri tonaliteetin kautta ilmeneekin, säveltäjä ei siis liity siinä tuntuuihin historiallisiin tyyliin tai kommentoi sellaisia. Tässä Klami näkyy myös piittaavan yhtä vähän niistä 1800-luvun etsinnöistä, jotka hakivat modaalisuudesta musiikille elinvoimaa ehtyneeksi koetun duuri-molli-järjestelmän tilalle, kuin hän piittasi Schönbergin tutkimustyöstä kromaattisuuden alueella. Kuitenkin Klamin maalitauluiksi ja ajankohtaisiksi viittauskohteiksi voidaan parhaiten ymmärtää juuri viimeksi mainitut, ilmaisun henkilökohtaisuutta ja vivahteikkautta tavoittelevat musiikilliset pyrkimykset, kun kuvattun melodian itseään korostava karkeapiirteisyys lyö korville musiikkikulttuurin olettamaa perinteistä, eläytyvää herkkätuntoisuutta. Ekspressiivisyyden kieltäminen herättää kuulijassa ehkä kysymyksen: Onko asianmukaista vastata säveltäjän epäsovinnaiseen menettelyyn hymyllä?<sup>979</sup>

Kun Klamin huumori nousi usein myöhemmin säveltäjän epäsovinnaisesta menettelystä suhteessa musiikin rakenteiden ulkopuolisiin ilmiöihin, esimerkiksi tekstiin, visuaalisiin mielikuviin tms., nyt on kyse musiikin formaalin alueen ilmiöstä. Kuulijan epävarmuus voi johtaa samantyyppiseen päätelmään, jonka Émile Vuillermoz esitti vuonna 1922 *Mavran* yhteydessä Stravinskysta: "Tämä nerokas mies ei ole iloinen."<sup>980</sup> Klamin leikinlaskussa ei ole vielä sellaista sydämellisyyttä, jota hänen huumorissaan sittemmin usein kuultiin. Esimerkiksi vuonna 1936 sävellettyyn alkusoittoon *Nummi-suutarit* pätee paljolti romanttinen näkemys huumorin olemuksesta, jonka saksalainen filosofi Johannes Volkelt (1848–1930) kiteytti seuraavin sanoin:

Näin huumorille on luonteenomaista tuoda kokonaisuudeksi kaikkein kovimmatkin vastakohdat, liikkua mitä ihmeellisimmin loikin, ristiin rastiin kulkevia reittejä pitkin, koota etäisinkin, yllättää oudoilla päähänpistoilla.<sup>981</sup>

979 Zofia Lissa (1969a, 96–97) huomauttaa musiikin koomisuuden ilmiötä erittelevässä artikkelissaan, että määrättyjen subjektiivisten ehtojen alaisuudessa jonkin asian tiettyjen elementtien uusi, paradoksaalinen suhde voi johtaa koomisuuden kokemukseen. Koomisuuden toteutumisen yleisinä objektiivisina ehtoina koomisuuden käsitettä eritelleet teoreetikot pitävät hänen mukaansa esineen, tapahtuman, ulkomuodon ym. yhteismitattomuutta, erilaisuutta, vastakohtaisuutta jne. suhteessa kokijan asennoitumiseen.

980 Messing 1988, 122. Ks. tämän tutkimuksen s. 261–262.

981 "So bringt der Humor in seiner Natur die härtesten Gegensätze zur Einheit, er bewegt sich in den wunderlichsten Sprüngen, in zickzackartigen Bahnen, er rückt das Entlegenste zusammen, er überrascht durch befremdliche Einfälle." Johannes Volkelt (1848–1930) siteerattuna Lissan (1969a, 129) mukaan.

The musical score is for a piece titled 'Une nuit à Montmartre, 'Ronde'', measures 12-17. The score is written for a large orchestra and includes parts for the following instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Horns (Cu), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Tuba (J c Tuba), Timpani (Timp), Percussion (Pne solo), Violins I (VI I), Violins II (VI II), Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as p, f, and crescendos. The percussion part (Pne solo) is particularly prominent, featuring a complex rhythmic pattern. The string parts (VI I, VI II, Vle, Vc, Cb) provide a harmonic foundation, with some parts marked 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). The woodwind and brass parts (Fl., Ob., Cl., Fg., Cu, Tr., Tbn., J c Tuba) are mostly silent in this section, with some entries in the Clarinet and Bassoon parts.

Esimerkki 29. *Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 12-17.*



The musical score is for measures 18 through 24 of the piece 'Ronde' from 'Une nuit à Montmartre'. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl.):** Two staves, measures 18-24.
- Oboes (Ob.):** Two staves, measures 18-24.
- Clarinets (Cl.):** Two staves, measures 18-24.
- Bassoons (Bs.):** Two staves, measures 18-24.
- Trumpets (Tr.):** Two staves, measures 18-24.
- Trombones (Tbn.):** Two staves, measures 18-24.
- Timpani (Timp.):** One staff, measures 18-24.
- Percussion (Perc.):** One staff, measures 18-24.
- Piano (P):** Two staves, measures 18-24.
- Violins (Vl.):** Two staves, measures 18-24.
- Violas (Vla.):** One staff, measures 18-24.
- Cellos (Vc.):** One staff, measures 18-24.
- Double Basses (Cb.):** One staff, measures 18-24.

The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with a crescendo marking in measure 22. The key signature has one flat (B-flat).

Esimerkki 29 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre*, 'Ronde', t. 18-24.

The musical score is for a piece titled 'Une nuit à Montmartre, 'Ronde'', measures 25-30. It is written for a large orchestra and includes parts for the following instruments:

- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (CL) in C
- Bassoons (Fg.)
- Cornets (Cor.) in F
- Trombones (Tr.) in Bb
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Timp.)
- Tambourine (Tamb.)
- Piano (Pno)
- Violins (VI. I, VI. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked 'Andante moderato'. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*.

Esimerkki 29 (jatkoa). *Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 25–30.*



Romanttisen, henkilökohtaisen taiteellisen uskoutumisen oletuksen ohittava demonstratiivinen asenne pikemmin kuin esteettinen vaisto tuntuu ohjanneen Klamia. On kuin näin häikäilemättömän piittaamaton odotusten pettäminen ja normien rikkominen kertoisi halusta tyrmistyttää mielessä kangasteleva tuleva yleisö. Se voi kertoa myös aggressiosta.<sup>982</sup> Klamin ratkaisua voidaan kuvata antiromanttiseksi.

Tahdista 44 alkaen pianon soolo-osuudessa näyttää ilmenevän yksi ta-voista, joilla Prokofjev oli Pariisissa ”ravistanut” Klamia. Piano tuo tässä esiin uuden, vastakohtaisen aiheen ja soitintekstuurin. Myöskään tätä jak-soa ei olisi paikallaan kutsua humoristiseksi sen ikään kuin vääristyneen outouden takia, mutta se voidaan kuvata kokonaisuutena oikukkaaksi, leik-kiemieliseksi. Ensimmäinen kahdesta fermaattien alle sijoittuvasta, joh-dattavasta *arpeggio*-soinnusta (t. 44 ja 45, *esimerkki* 30) onkin varustettu esitysohjeella ’comique’. Jälkimmäistä taas koskee merkintä ’et sentimental’. Konsertin kahdessa edellisessä osassa täyteläisellä, ”hyvin soivalla” romant-tisella pianotekstuurilla on vielä vahva sijansa, mutta nyt kuullaan ilmavan rytmikästä, kuivan vasaroivaa, oikukkaan dissonoivaa pianotyyliä.

Tahdeissa 48–49 oikealla kädellä esiintyy kolme kertaa peräkkäin ku-vio, jossa 1/8-kestoista, tahtiosalle sijoittuvaa d<sup>2</sup>-säveltä seuraa tahtiosan heikolla puoliskolla saman aika-arvon täyttävä laskeva trioli säveltasoin cis<sup>3</sup> – gis<sup>2</sup> – fis<sup>2</sup>. Laskeva trioli kuulostaa Klamin valitsemassa nopeassa tempos-sa (♩ = 120) pääsäveltään koristavalta korukuviolta, jollaiset ovat yksi Pro-kofjevin pianotyylin luonteenomainen elementti.<sup>983</sup> Oikean käden d<sup>2</sup>:n kans-sa kilpailevana harmonisena tukipisteenä erottuu vasemman käden *stacca-to*-säestyksessä tahtiosilla toistuva e<sup>1</sup>, mutta tahtiosien jälkipuoliskoille si-joittuva intervallirakenne ei noudata mitään duuri–molli-tonaalisuuden tuttua sointutyyppiä, joskin molempien käsien osuuksissa esiintyy yhteinen elementti, kvartti-intervalli gis – cis. Harmonian toistuvilla tukisävelillä on tekstuurissa niin painava hahmotuksellinen asema, että suhteessa niihin

982 Chilessä syntynyt mutta Saksassa koulutuksensa saanut Claudio Arrau (1903–1991), yksi 1900-luvun suurista pianisteista ja Beethovenin sekä romanttisen ohjelmiston tul-keista, totesi kuulevansa Beethovenin musiikissa aggressiota siinä missä muut puhuivat säveltäjän huumorista. Tämä pitkän psykoanalyysin läpikäynyt pianotaiteilija kenties arvioi puheena olleiden Beethovenin yllättävien sävellysratkaisujen olevan vailla sydä-mellistä sävyä. Horowitz 1982, 168–170.

983 Fred Gustav Sahlman (1966, 269, 271) kirjoittaa Prokofjevin pianokonserttojen pia-notyyliä koskien: ”Single grace-notes are – – familiar and – – part of the style – – [T]he interval relationship between the grace-note and the principal tone may vary – from the customary half step to a third, fifth, octave, etc. Grace-notes may occasionally approach the principal tone from above. The grace-note principle is sometimes applied to chords – –. Arpeggiated chords are also used as embellishments – –. Often one or more nonharmonic tones are included – –.”

**a tempo**

The musical score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a measure number (44, 50, 56). The piano part is written for a single player, with the right hand playing the melody and the left hand providing harmonic support. The string ensemble consists of five parts: Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The piano part includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte), as well as articulation marks like accents and slurs. The string ensemble parts are mostly sustained chords or rhythmic patterns. The tempo is marked **a tempo** at the beginning of the first system.

**Esimerkki 30.** *Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 44–62.*

oudot dissonanssit vaikuttavat nyt aikakauden kontekstissa hauskoilta – tai ironisilta – ”vääriltä ääniltä”, *fausses notes*.

Saman solistisen esiintulon jatkuessa vasemman käden osuus esittelee tahdeissa 54–58 Prokofjevillä niin ikään luonteenomaisen pianistisen tyylikeinon koskettimistolla uskaliaasti laajalle levittyvien, karkeasointisten ”atleettisten” oktaavihyppyjen muodossa (*esimerkki 30*);<sup>984</sup> hypyt sijoittuvat tritonuksen a – es ja kvartin es – B jakaman suuren septimin alueelle. Dynaaminen kaari kasvaa *pianosta* aina rymisevään *fortissimoon*. Klamin perkussiivista pianotyylä kuullaan karkeimmillaan tahdeissa 120–133. Dynaaminen taso on *forte* ja fraasin loppu merkitty *ffz* (t. 127; jälkimmäisellä kerralla *fz* tahdissa 133). Esitysohjeen *martellato très sec* (hyvin kuivasti vararoiden) muodossa säveltäjä itse tähdentää, että hän liikkuu tyyllisesti Prokofjevin ja miksei myös Bartókin pianistisen antiromantiikan alueella. Tekstuuri on tässä mitä yksinkertaisin käsien moukaroidessa vuorotellen enimmäkseen priimin, kvartin ja kvintin sisältäviä kiinteitä, 1/8-kestoisia sointuja lähinnä tummasävyisissä pienessä ja suuressa oktaavialassa. Groteski ilmaisu on lähempänä Prokofjevia ja Bartókia kuin ehkä koskaan toiste Klamilla. Pianistiselta keksinnältään jakso on vaihteleva.

Näin ollen ’Ronde’-osan antiromanttinen kokonaisilme koostuu motorisuudesta, sen alleviivatusta tonaalisesta aineksesta, osaan eräänlaisen musiikillisen ”raakamateriaalin” muodossa sisällytetystä ”triviaalisuudesta”, ragtime-viittauksista, perkussiivisesta capriccio-tyylistä ”atleettisine” hypyineen ja groteskeine *martellato*-aineksineen sekä duuri-molli-hahmotustottumuksen kanssa leikkivistä ”vääristä sävelistä”.

984 Sahlmanin (1966, 262) mukaan Prokofjevin pianotyylille luonteenomaiset rohkeat hypyt ja kädenylitykset ovat fyysisen luonteensa ja huomattavan asemansa johdosta ansainneet sille epiteetin atleettinen.

## 11. Klamin ulkomaanopinnot, ’uusi’ ja ’kulttuurien yhteinen jalusta’

Kun Klami oli vuonna 1929 palannut takaisin Suomeen puoli vuotta kestäneeltä, Wieniin suuntautuneelta toiselta ulkomaiselta opintomatkaltaan,<sup>985</sup> hän vertaili *Iltalehdessä* kokemuksiaan Wienin ja Pariisin musiikkielämästä.

Varsinkin Parisin jälkeen tuntuu Wien niin pyöreältä, liukkaalta ja kaukaiselta, että siihen on aluksi kovin vaikea päästä käsiksi. Pariisi on uuden musiikin luvattu maa, Wien taas vanhan. Parisissa voi kyllä kuulla koska hyvänsä aivan mallikelpoisia klassikkoesityksiä, mutta Wienissä on tuiki vaikeaa kuulla huomattavalla tavalla esitettyä uudenajan tuotetta. On paljon puhuttu siitä, miten meillä on vaikeaa saada uusia orkesteriteoksia esille. Wieniläisille säveltäjille se tuntuu olevan vielä vaikeampaa, päätellen siitä, etten 6 kk. aikana kuullut orkesterikonsertissa ainuttakaan ensiesitystä. Luullakseni ei syy ole wieniläisten orkesterinjohtajien, eihän heillä pitäisi olla mitään uutta vastaan. Mutta yleisölle on mullistus, jos se pakotetaan kuulemaan jotain, mikä on kirjoitettu Brucknerin tai Brahmsin jälkeen. Kun asianlaita on tällainen, niin tekevät orkesterinjohtajat viisaasti pysytellessään aituuksien sisällä.

— —

Wienissä vakituisesti toimivista orkesterinjohtajista on mielestäni Leopold Reichswein ensimmäinen. Hän muistuttaa aika paljon Gaubert’ia, mutta on voimakkaampi ja hartaampi. Hänen johdollaan kuulin m.m. Ravel’in *La Valse*’in. Tämä oli ainut uusaikainen sävellys, mikä oli mahtunut ”Wiener Konzert-Verein”in viime sesongin tilauskonsertteihin.<sup>986</sup>

Klami kertoi myös Rhené-Batonin vierailusta. Ranskalaiskapellimestari johti Wienissä toisessa yhteydessä Klamin ilmoituksen mukaan ”venäläis-ranskalaisen ohjelman” solistinaan oman pianokonserttinsa soittanut ”Alexei” (p.o. Aleksandr) Tšerepnin.<sup>987</sup> Klamin ihailema Ravelkin saapui Wieniin.

Maurice Ravel vieraili myös talvella Wienissä. Oopperassa esitettiin hänen tanssirunonsa *Bolero* ja *Kinderzauber* [*L’enfant et les sortilèges*]. Kumpikaan ei saanut yleisön eikä arvostelun suosiota. Samoin kävi hänen sävellyskonserttinsa Wiener Konzerthausin pienessä salissa. Se meni aivan huomaamatta ohi, vaikka sellaisen

985 Klami on ilmoittanut harjoittaneensa Wienissä opintoja Hans Gálin johdolla. Klamin Wienin-ajasta ks. Salmenhaara 1996a, 318–319.

986 Klami 1930.

987 Vrt. luku 8.2. Stravinskyn ja Prokofjevin musiikki Pariisissa 1924–1925, s. 253–254.

ohjelman olisi luullut herättävän välinpitämättömminkin. Madagaskarilaiset laulut olivat aivan suurenmoisia. Itse hän soitti pianosonatiinensa, mutta ei, nähtävästi pitkien matkojen takia, ollut oikein kunnossa.<sup>988</sup>

Pianosonatiinin nuotin Klami oli hankkinut jo kotimaassa vuonna 1926.<sup>989</sup> Hän raportoi nyt myös Béla Bartókin Wienin-vierailusta. Yhdessä Bratislavan mieskuoron kanssa saapunut ”unkarilaisen musiikin kuuluisin ja suosituin mies” kohtasi aivan toisenlaisen ja innostuneemman vastaanoton kuin Ravel, mutta heille suosiota osoittanut yleisö koostui paljolti unkarilaisista. Klamikin oli imponoitu kuullessaan Bartókin soittavan omia pianokappaleitaan. Yleisvaikutelmaksi Wienin musiikkielämästä hänelle jäi kuitenkin se pettymyksen sävyttämä käsitys, että sen kunnioitettavuus ja esityksellinen korkeatasoisuus rakentuivat menneisyyden musiikin vaaraan.<sup>990</sup>

Klami itse ei esittänyt vastaavaa raporttia Pariisin-aikansa musiikki-tarjonnasta. Sitä koskien voidaan todeta, että Pariisissa todellakin soitettiin tälle tutkimukselle valitun tarkastelujakson 1.5. 1924 – 30.6. 1925 kulussa monilukuisten ja monien muidenkin kuin edellisissä luvuissa esiteltyjen elävien musiikinluojien tuotantoa. Kuultiin myös ”uuden Wienin koulun” säveltäjien musiikkia: Schönbergiltä 17.5. 1924 osa ”La lune malade” (’Der kranke Mond’) teoksesta *Pierrot Lunaire* (Concerts du Vieux-Colombier) Marya Freundin vastatessa puhelauluusuudesta, 28.12. 1924 Salle Aydarissa sama teos kokonaisuudessaan Darius Milhaud’n johtamana ja Marya Freundin avustamana, 9.4. 1925 ”Une pièce” (jokin pianokappaleista) Alexandre Borowskyn tulkitsemana, 11.6. 1925 ”Cinq Pièces” (*Fünf Orchesterstücke*) Walther Straramin johdolla La Société Internationale de Musique Contemporainen järjestämässä konsertissa; Weberniltä 17.1. 1925 ”Trois poèmes” (ilmeisesti *Drei Gedichte für Gesang und Klavier*, Concerts du Vieux-Colombier) ja 4.6. 1925 ”Cinq Pièces” op. 10 (*Fünf Stücke*) La Société Internationale de Musique Contemporainen konsertissa. Maineensa vakiinnuttanut saksalainen Richard Strauss oli suurten orkesteriteostensa kautta runsaasti esillä. Roth-jousikvartetti soitti La Société Musicale Indépendanten järjestämässä konsertissa 4.12. 1924 yhden Hindemithin jousikvartetoista, Borowsky 6.4. 1925 saman säveltäjän pianokappaleet Shimmy ja Ragtime Sarjasta pianolle op. 26 ja P.-L. Neuberth 10.5. 1925 sellosonaatin op. 25 nro 3. 27.12. 1924 järjestetyn ”Festival Paul Hindemithin” ohjelmaan (Concerts du Vieux-Colombier) sisältyivät jousikvartetto op. 32, säveltäjän itsensä soittama soo-

988 Klami 1930.

989 Toini Klami, säveltäjän puoliso, lahjoitti tämän tutkimuksen tekijälle kyseisen, Durandin kustantaman Ravelin Sonatinen nuotin. Kanteen on kirjoitettu Klamin käsialalla: ”Uuno Klami -26”. Helena Tyrväisen arkisto. Ks. tämän tutkimuksen s. 11.

990 Klami 1930.

loalttoviulusonaatti sekä jousitrio op. 34. Concerts du Vieux-Colombier'n järjestämiin konsertteihin sisältyivät myös yksi Kurt Weillin jousikvartetoista 27.11. 1924 ja 17.1. 1925 saman säveltäjän "Danse des femmes", *Frauentanz* op. 10. Bartókin pianoteoksia esittivät Gil-Marchex (kulttiteokseksi tullut *Allegro barbaro* 6.6. 1924 Salle Pleyelissa sekä 29.11. 1924 Concerts du Vieux-Colombier'n tilaisuudessa) ja Alexandre Borowsky (6.4. 1925 "Trois Nenes", "Deux Burlesques" mahdollisesti opuksesta 55). Suomalainen baritoni Helge Lindberg lauloi ruotsalaisen pianistinsa Harry Ebertin säestyksellä yhden Bartókin unkarilaisen kansanlaulun (16.2. 1925 Salle des Agriculteurs). La Société Internationale de Musique Contemporainen ohjelmassa oli 11.6. 1925 Straramin johtama "Suite de Danses", ilmeisesti Tanssisarja op. 86a. Kodály'n tuotannosta oli esillä soolosoლოსonaatti, jota soittivat Madeleine Monnier (17.5. 1924, Concerts du Vieux-Colombier) ja Adèle Clément (12.2. 1925, Fédération des Artistes). Puolalaisista säveltäjistä kuultiin usein Karol Szymanowskia ja Alexander Tansmania, italialaisista Respighiä, Casellaa ja Malipieroa. Georges Enescu johti Châtelet'n salissa Colonne-orkesterin konsertissa 27.12. 1924 ensimmäisen sinfoniansa vuodelta 1905. Bohuslav Martinůlta kuultiin La Société Nationale de Musiquen konsertissa Maison Gaveaussa 2.5. 1925 Jane Bathorin esittämät pianosäestykselliset laulut "La gent des esseulés" ja "La mort la plus belle". Heitor Villa-Lobosin pianokappaleita esittivät Magda Tagliaferro (6.3. 1925 'O Policinelo'), Alexandre Borowsky (6.4. 1925 'O chicote do diabinho') ja Maria-Antonia de Castro (30.4. 1925 "Danse africaine" kokoelmasta *Danças características africanas*).<sup>991</sup>

Pariisi oli siis myös konserttisalien näkökulmasta uuden musiikin kaupunki. Tämä oli siellä Klamin asemassa instituutiosidoksista vapaana oleskelleelle nuorelle ulkomaalaiselle tärkeää. Kaikki kaupungin sallimat uuden vivahteet eivät kuitenkaan olleet Klamin kehityksen kannalta merkittäviä. Erikseen voidaan todeta, etteivät Schönberg ja hänestä alkava *Neue Musik* näyttäytyneet Klamille kiinnostavana ja elinvoimaisena. Nuoren suomalaisen palattua Wienistä tätä tosiasiaa valotti *Tulenkantajat*-lehdessä tuoreeltaan Sulho Ranta.

Atonaalisuus on kuollut, sanoo Uuno Klami palattuaan keväällä ulkomailta eräässä haastattelussaan. Hän vetoo Schönbergin nerokkuuteen ja, koska ei S. lopullisesti kyennyt lyömään läpi atonaalisuudellaan, kuinka voisivat sen sitten muut tehdä? Klami ei ole ainoa epäilijä. Prof. Melartin – joustavin, kosmopoliittisin tyylitajuaja maamme musiikkimiesten joukossa – mainitsee eräässä yksityiskirjeessään tämän kirjoittajalle kaikkien uudenaikaisinten italialaisten, ranskalaisten ja espanjalaisien säveltäjien luopuneen tästä tyylistä ja vain eräitten germaani- – tunnetulla itsepintaisuudellaan – pitävän siitä kiinni.<sup>992</sup>

991 *La semaine musicale* 1924–1925. Luettelo voidaan pitää epätäydellisenä.

992 Ranta 1929a, 259. Ks. myös tämän tutkimuksen luku 12.1. Sulho Ranta ja tulenkantajat, s. 387.

Niin Rannan Klamin näkemyksiä tulkitsevasta kirjoituksesta kuin Klamin omasta Wienin-raportistakin ilmenee epäsuoralla tavalla ajatus yleisön ratkaisevasta roolista luovan säveltaiteen suunnan määrittäjänä. Samaan aikaan *Neue Musik* varustautui pienessä piirissä toisen maailmansodan jälkeiseen maailmanvalloitukseensa.





### III

Klamin musiikillisen ajattelun  
jatkuvuuksia muuttuvassa Suomessa



Kotimaisten opintojen ja kahden ulkomaanoleskelun jälkeen Uuno Klami asettui keväällä 1929 Helsinkiin. Hänen varsinainen ammatillinen toimintansa ja integroitumisensa suomalaiseen kulttuuri- ja musiikkielämään alkoi kymmenisen vuotta Suomen kansalaissodan–vapaussodan jälkeen. Voittajat olivat saattaneet punaisten yhteiskuntakelpoisuuden häpeään. Se kulttuuri, jonka Klami nyt kohtasi, oli yhtenäisempi kuin häntä Pariisissa ympäröinyt. Helsingissä oli niukalti kasvualustaa sellaisille moninaisille uusille suuntauksille taidepoliittisine ohjelmineen, erikoistuneine esiintyjineen ja taustainstituutioineen, jotka Pariisissa kilpailivat yleisön huomiosta ja maineen saavuttamisesta. Uudistavien äänten voima oli kansallisen ohjelman rinnalla hento. Maailmankuulu Sibelius oli vetäytynyt Järvenpään hiljaisuuteen. Helsingin kaupunginorkesteri, Helsingin konservatorio (entinen Helsingin musiikkiopisto, myöhempi Sibelius-Akatemia) ja Suomalainen Ooppera olivat keskeisiä ja arvovaltaisia musiikki-instituutioita. Kaukana olivat *Les Ballets russes*, *Les Ballets Suédois*, Concerts Jean Wiéner, Concerts du Vieux-Colombier, La Société Internationale de Musique Contemporaine, Concerts Koussevitzky, Trianon Lyrique, La Société Moderne d'Instruments à vent... ”Toisin oleminen” ja ”eroherkkyyden ärsyttäminen” luovien säveltaiteilijoiden taholla eivät ennakoineet lehdistön ja yleisön suosiota.<sup>993</sup> Myöhemmin Klami itse kuvasi häntä kotimaassa odottanutta toimintaympäristöä määräävässä asemassa olevan yleisen musiikkimaun osalta kansallisen ja romanttisen hengen läpilyömäksi. Hän muistutti ”muutamista harvoista poikkeuksista”,<sup>994</sup> mutta on esimerkiksi selvää, ettei musiikkielämän uudistavia suuntauksia Suomessa luonnosteltu sellaisissa vauraissa ja eksklusiivisissa, lahjakkuuksia tukeneissa ja koolle kutsuneissa salongeissa, joiden pariisilaisista pitäjistä mesenaattiruhtinatar Edmond de Polignac s. Singer (1865–1943)<sup>995</sup> on kuuluisin. Klamin oman myöhemmän lausunnon mukaan kansalliset musiikkipyrkimykset eivät kuitenkaan häntä itseään kiinnostaneet.<sup>996</sup>

Nuorella Klamilla oli toimivat henkilökohtaiset yhteydet Suomen musii-kin ”1920-luvun modernisteihin”, mutta Väinö Raition haastattelulausunto vuodelta 1931 viittaa ideologisiin vastakkainasetteluihin uudistavia suuntauksia edustaneiden suomalaissäveltäjien piirissä. Edellisenä vuonna Klami oli tuonut *Tulenkantajat*-lehdessä esiin hieman varauksellisen kannan vanhem-

993 Vrt. Simmel 1995b, 128 ja 2005, 42 ja tämän tutkimuksen luku 3.5. Identiteetti ja taiteellinen uudistuminen suurkaupungissa, s. 131–134.

994 ”[V]anhempi ja määräävässä asemassa oleva yleinen musiikkimaku, muutamia harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta oli sen aikaisessa Suomessa kansallisen ja romanttisen hengen läpilyömiä.” Klami 1973, 44.

995 Musiikkielämän julkisesta ja yksityisestä rahoituksesta Ranskan Kolmannessa tasavallassa ks. Chimènes 2004. Ruhtinatar Edmond de Polignacin (s. Winaretta Singer) musiikkimesenaatin toimintaa koskien ks. myös Chimènes 1987.

996 Klami 1973, 44.

man kollegansa taiteelliseen suuntautumiseen.<sup>997</sup> Raition haastattelija raportoi nyt: ”Hänen [Raition] mielestään riippuu kaikki siitä, jaksavatko nuoret säveltäjämme ratkaista kantansa nykyiseen materialistiseen aikaan nähden oikealla tavalla.” IKL:n kannatusyhdistys julkaisi 1933 Raition Heikki Asunnan tekstiin säveltämän *Mustapaitojen marssin*.<sup>998</sup>

Klamin kulttuurisen ja ideologisen asemoitumisen kannalta näyttää merkittävältä eikä välttämättä sattumanvaraiselta, että hänen nimensä esiintyi vuosina 1928–1930 silloin tällöin *Tulenkantajat*-lehden sivuilla. Klamilla ja tulenkantajilla oli monia yhteisiä kiinnostuksen kohteita. Tulenkantajat ihannoivat kosmopoliittisuutta. Heidän modernisminsa lähtökohtiin vaikuttivat Suomen itsenäistyminen ja käyty kansalaissota.<sup>999</sup> *Tulenkantajat*-lehden tavoitteet olivat kulttuuripoliittiset pikemmin kuin esteettiset. Lehti oli ristiriitaisten aineiden esiin tuomisessa salliva.<sup>1000</sup> Yksilöllisyyden arvostus yhdisti tulenkantajia yli poliittisten ja yhteiskunnallisten rajojen. Tulenkantajat halusivat luoda uuden taiteen ja yhdistää tätä tavoitetta toteuttamaan kansalaissodan kahtia jakaman kansan.<sup>1001</sup> Kirjallisuudentutkija Päivi Lappalainen on muistuttanut, että samalla kun tulenkantajat näkivät tehtäväkseen kansan yhdistämisen, he eivät tunteneet omakseen valkoisen rintaman projektia, joka on palautettavissa 1800-luvun kuvaan kansasta organismina. Toisaalta ’kansa’ kyllä punoutui myös tulenkantajien omiin uudistuspyrkimyksiin. Juuri historiallinen tilanne, itsenäisyys, oli syynä siihen, ettei ryhmän oppositio vanhempaan valtakulttuuriin ollut yhtä jyrkkä kuin suomenruotsalaisten modernistien oppositio aiemmin. ”Ajatuksen vapauden nimissä pyrittiin torjumaan tiukka klikkiytyminen, sillä pohjalla oli näkemys kansalaissodan jakaman kansakunnan yhdistämisestä.”<sup>1002</sup> Kuitenkin 1920-luvun lähetessä loppuaan ristiriidat kävivät myös tulenkantajien keskuudessa ilmeisiksi.<sup>1003</sup>

On katsottu, että 1930-luku merkitsi Suomen – kuten monien muiden maiden – musiikkielämässä konservatiivisuuden, sulkeutumisen ja kansallisten arvojen voimistumisen aikaa.<sup>1004</sup> Maa joutui taistelemaan lamaa vastaan ja parlamentaarisen järjestelmänsä puolesta sekä kansallismielisiä ääriaineksiä että vasemmistolaisia vaivoin kontrolloiden. Tietenkään ei Wienistä pa-

997 Klami 1930b, 42. Ks. luku 3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuajan musiikkiajattelussa, viite s. 140, 383.

998 Siteerattu Salmenhaaran (1996a, 220–221) mukaan.

999 Lappalainen, Päivi 1990, Haavikko 1976, 27–29.

1000 Ks. Lappalainen, Päivi 1990, 81–84.

1001 Haavikko 1976, 27.

1002 Päivi Lappalainen kirjoittaa myös: ”Tulenkantajat eivät välttämättä halunneet kokonaan kieltää kansallista perintöä, mutta milloin traditio koettiin kuristavana ja holhoavana, se haluttiin torjua: oli päästävä väljemmille vesille.” Lappalainen, Päivi 1990, 87.

1003 Haavikko 1976, 32.

1004 Salmenhaara 1996a, 409.

laava Klami kohdannut vain yhtä, yhtenäistä suomalaisuutta. Suomalaisen kulttuuri-ilmaston muutosta 1930-luvulle tultaessa ei voida nähdä totaalise-  
na, eivätkä uudistavat suuntaukset olleet 1920-luvullakaan hallinneet sävel-  
taiteen kokonaiskuvaa – ei ole tarpeen tämän myöntämiseksi ottaa täydestä  
Ernest Pingoud’n *Ultra*-lehdessä 1922 esittämää väitettä, että ”maisemalli-  
suus eli kuvailevuus” oli hänen uuden kotimaansa kansalliselle taiteelle ja  
myös musiikille tunnusomaista.<sup>1005</sup> Persoonallisuuden ja taiteilijan itsenäisen  
taidenäkemyksen vaatimus yhdistyi 1920-luvun valkoisessa Suomessa usein  
korostukseen, että omaleimainen kansallinen taide oli itsenäiselle valtiolle  
tärkeää. Tämän ajattelutavan kannalta modernien kansainvälisten taide-  
virtausten pinnalliseksi koettu jäljittely oli epätoivottavaa, vanhojen euroop-  
palaisten mestareiden tutkiminen ei. Kirjallisuudessa suurkaupunkikuvaus  
keulakuvanaan Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* (1929) raivasi tilaa  
maalaisromantiikalta. Maire Ahlström (myöhemmin Gullichsen) yhdessä Al-  
var Aallon ja muiden kanssa perusti vuonna 1935 modernin muotoilun myyn-  
ti- ja markkinointiorganisaatio Artekin. Ajan vaikutusvaltaisn suomalainen  
kuvataidearvostelija Onni Okkonen sen sijaan arvioi (1927), että taidetta  
kannatti tukea ja edistää juuri kansallista itsenäisyyttä silmälläpitäen.<sup>1006</sup>  
Kuvataidekeskustelussa korostui oman maan luonnon tutkimisen merkitys.  
Vuonna 1931 Okkonen kirjoitti, että kaikki suuri taide on luonnolle läheis-  
tä, kasvaa luonnosta ja toteuttaa luontoa.<sup>1007</sup> Kun yhdysvaltalaisen kirjailijan  
Marc Connellyn näytelmän *Jumalan vihreät laitumet* harjoitukset helsinki-  
läisellä Kansan Näyttämöllä jouduttiin vuonna 1932 keskeyttämään ja teos  
vetämään ennen ensi-iltaa pois ohjelmistosta, oli julkisen vallan kontrolloiva  
mielenkiinto taiteeseen saanut konkreettisia seurauksia. Sellaisiin johti edus-  
kunnan, papiston ja kahden kuukauden ajan myös lehdistön taholla vallin-  
nut mielenkuuhu, jonka aiheuttaja oli niin yläilmoista puhuvan Jumalan kuin  
negrospiritualejakin sisältävä Yhdysvaltojen etelävaltioiden mustan väestön  
taivaskuvitelma.<sup>1008</sup>

Kansallisilla äänenpainoilla oli kulttuuripolitiikassa 1930-luvulle tultaes-  
sa voimistuva hegemonistinen ote, joka kulminoitui *Kalevalan* riemuvuoteen  
1935. *Kalevalan* ensimmäisen version ilmestymisen satavuotisjuhlavuosi nosti  
ainutlaatuisin juhlamenoin kunniaan arvokkaimman suomalaisen identiteet-  
tisymbolin. Tässä hengessä Suomalaisuuden liitto järjesti sukunimien suo-  
mentamiskampanjan, jonka seurauksena 100 000 suomalaista sai suomenkie-  
lisen nimen.<sup>1009</sup> Vuoden 1935 juhlinta sai musiikillisestikin näyttäviä muotoja.

1005 Pingoud 1995d.

1006 Okkonen 1927.

1007 O. O-n. 1931.

1008 Veltheim 1989, 196–199.

1009 *Kalevalan* satavuotisjuhlan järjestäjinä olivat Kalevalaseura, Suomalaisen Kirjal-

Okkonen, Armas Järnefeltin ohella *Kalevalan* riemuvuoden juhlatoimikunnan toinen puheenjohtaja, lausui riemuvuoden näyttelyn avajaisissa musiikin merkityksestä:

Taiteista henkisin, säveltaide, antaa meille parhaan käsityksen siitä kuinka mahtava tämä muinaisuuden salavaimien siirryntä luomistyöhön on ollut, kuinka täydellinen ja voimakas tämä avautuminen ja uudistuminen. Uudistuneen Suomemme soitannosta soi ulkomaidenkin kuulla ja ihmetellä vanhan Väinämöisen kanteleen helinä, Kulervon ylpeän torven kajahtus, Tapiolan väen simapillin sävel.<sup>1010</sup>

Klamin työskentelytilanteen materiaalista ja yhteisöllistä puolta valottaa apurahahakemus Suomen opetusministeriölle vuodelta 1933 (28.1.):

Vedoten vaikeaan taloudelliseen asemaani, joka mitä suurimmassa määrin vaikeuttaa erikoisesti suurimpien ja pitkäaikaisempaa työtä vaativien teosten säveltämistä, pyydän kohteliaimmin arv. Ministeriöä myöntämään minulle viidentoista tuhannen (15 000) Smk suuruisen vuotuisen säveltäjäapurahan. Olen jo kuuden vuoden ajan suunnitellut Kalevala-aiheisen kuorobaletin säveltämistä, jonka aion toteuttaa kreikkalaisen tragedian antamien viitteiden mukaan. Toistaiseksi ei siitä ole muuta valmiita työtä kuin viisiosainen sarja suurelle orkesterille, koska olen ahtaan taloudellisen tilani vuoksi pakotettu jatkuvasti kirjoittamaan pienimuotoisia orkesterisävellyksiä pääasiassa radioesityksiä silmälläpitäen.<sup>1011</sup>

Klami sai nyt omakohtaisesti ja toden teolla pohtia taloudellisen toimeentulon, luovan säveltaiteen ja yleisön suhdetta. Suunnitellun sävellyksen osaksi aiottu orkesterischerzo *Lemminkäisen seikkailut saaressa* sai sittemmin kantaesityksensä kansallisesti latautuneessa tilaisuudessa Sortavalan laulu- ja soittojuhilla 1935 ja lopullinen Kalevala-teos vasta sotavuonna 1943, kymmenen vuoden kuluttua apuraha-anomuksen kirjoittamisesta. Kuluneiden vuosien aikana Klami sävelsi lukuisia muita teoksia, jotka toteuttivat mitä erilaisimpia tyylejä ja ilmaisupyrkimyksiä. Kalevi Aho kirjoittaa:

Nuorelle Uuno Klamille oli ominaista suuri henkinen joustavuus ja kyky omaksua nopeasti uusia vaikutteita. Klamin tuotanto muodostuikin etenkin 1920-luvun lopulla ja 1930-luvun alkupuolella hyvin monityyliseksi. Vielä 1950-luvullakin hänen tyyliinsä oli jatkuvassa muutos- ja kehitystilassa.<sup>1012</sup>

---

lisuuden Seura, monet muut sivistysjärjestöt ja valtiovalta. Pääjuhla Helsingissä kesti neljä päivää. Anttonen 2008, 213.

1010 Siteerattu Salmenhaaran 1996a, 410–411 mukaan.

1011 Aho & Valkonen 2000, 161–162.

1012 Ibid., s. 292–293.

Onkin oleellista huomata, ettei Klamin kehitys kulkenut kohti yhtä yhte-näistä, muut kiinnostuksen kohteet pois sulkevaa kansallista tai muutakaan tyyliä. Tutkimuksen tässä osassa seurataan, millaisiin uomiin Klamin tyylin aiemmin hahmottuneet ominaisuudet kanavoituivat *Kalevala-sarjan* muotoutuessa, säveltäjän toimiessa kotimaisen kulttuurielämän osapuolena ja yhteis-työssä erilaisia tavoitteita edustaneiden vaikuttajien kanssa.<sup>1013</sup>

---

1013 On selvää, ettei kuvaus voi tässä kattaa säveltäjän saman ajan tuotantoa kaikilta puolin.

## 12. Henkilökontaktit ja institutionaalinen integroituminen

Erkki Salmenhaara on tähdentänyt suomalaisten säveltäjien individualismia ja tarkastellun ajankohdan osalta *Les Sixiin* vertautuvien ryhmien tai koulukuntien poissaoloa Suomen musiikkielämästä: ”Raitio ja [Aarre] Merikanto työskentelivät lähes täydellisessä eristäytyneisyydessä, kuten oikeastaan myös vähäpuheinen Klami.”<sup>1014</sup> Lukuun ottamatta akateemikkonimitykseen 1959 jatkunutta musiikkiarvostelijan työtä sekä lyhytaikaiseksi jäänyttä opettajan tehtävää 1920- ja 1930-luvun vaihteessa Klami onnistui omistautumaan sävellystyölleen vapaana taiteilijana läpi koko uransa. Kun muualla Euroopassa uusia suuntauksia edustavat taiteilijat joutuivat usein liittymään ryhmiksi saadakseen äänensä kuuluville, omien teosten edusmiehenä toimiminen kävi harvapuheiseksi tiedetyltä säveltäjältä siis hyvin. Klamin ulkoisen menestyksen takaa erottuu joukko merkittäviä, institutionaalisesti hyvin sijoittuneita puolestapuhujia. Osa heistä toimi lähellä kansallisen kulttuurin lujimpia linnakkeita. Klamille vapaan taiteilijan asema merkitsi kuitenkin haavoittuvuutta materiaalisessa mielessä sekä potentiaalisesti alttiutta mukautua ympäröivän kulttuurielämän valtarakenteisiin. Taiteellisia ja käytännöllisiä kysymyksiä koskevat pohdinnat liikkuivat välttämättä kahteen suuntaan keskusteluissa esimerkiksi Sulho Rannan, Toivo Haapasen, Robert Kajanuksen, Georg Schnéevoigtin ja A.O. Väisäsen kanssa. Vastapuolen kuuleminen oli Klamille itselleen eksistentiaalinen avainkysymys.

### 12.1. Sulho Ranta ja tulenkantajat

Sanalla ’tulenkantajat’ on Suomen kirjallisuudessa useita merkityksiä. *Tulenkantajat* on Nuoren Voiman Liiton Kirjallisen piirin 1924–1927 vuosittain ilmestyneiden albumien nimi. Myöhemmin se valittiin myös Tulenkantajien osakeyhtiön rahoittaman, 1928–1930 ilmestyneen aikakauslehden nimeksi. Kyseisen lehden ympärille kerääntynyttä avustajakuntaa sanottiin tulenkantajiksi. Vuonna 1929 *Tulenkantajat*-lehden päätoimittaja Erkki Vala perusti Tulenkantajain Seura ry:n, jonka jäsenet myös kutsuivat itseään tulenkantajiksi mutta johon vain pieni osa lehden avustajista kuului. 1920-luvun tulenkantajaliike hajosi vuonna 1930. Nuoren Voiman Liiton vastustuksesta huolimatta Vala, va-

---

1014 Salmenhaara 1996a, 372–373.



kaumuksellinen sosiaalidemokraatti, antoi nimen *Tulenkantajat* myös uudelle, itse omistamalleen, aatteellis-poliittiselle lehdelle, jonka perusti vuonna 1932 vastustamaan fasismia ja ajamaan kansainvälistä rauhanliikettä. Myös tämän lehden avustajat kutsuivat itseään tulenkantajiksi.<sup>1015</sup>

Kysymykseen, ketkä kuuluivat tulenkantajiin, on vastattu monin eri tavoin. Liikkeen johtohahmonakin nähty Martti Haavio (1899–1973), kirjailijanimimerkki P. Mustapää, ymmärsi liikkeen sukupolvi-ilmiöksi: tulenkantajia olivat 1920-luvulla aloittaneet nuoret kirjailijat ja taiteilijat. ”On siis’, hän sanoi, ’turha kysyä, kutka kuuluivat tai kutka eivät kuuluneet tulenkantajiin. Kaikki heihin kuuluivat eikä kukaan kuulunut.”<sup>1016</sup> Tulenkantajissa on toisaalta erotettu pysyvä, kiinteä sisäpiiri ja väljä, vaihtuva ulkopiiri.<sup>1017</sup> Klamista ei selvästikään voida puhua tulenkantajien sisäpiiriläisenä. Tutkimuksella on vielä täsmennettävää hänen mahdollisessa asemassaan liikkeen kannattajana, ulkopiiriläisenä.

Lauri Viljanen (1900–1984) kirjoitti Olavi Paavolaiselle (1903–1964) kiitoksena tämän Helsingissä helmikuussa 1924 isännöimästä illasta, jonka yhteydessä tulenkantajien sisäpiirin arvioidaan hahmottuneen, että nuoret kirjailijat täytti jumalallinen ja romanttinen väristys, ”frisson divin et romantique”. Suitsutus oli palanut, oli lausuttu Baudelairin ja Verlainerun runoja sekä Lotin ja kreivitär de Noailles’n eksoottisia tekstejä, oli nautittu viiniä ja kotitekoista ”absinttia”.<sup>1018</sup> Paavolainen, jota myös on pidetty tulenkantajien liikkeen kokoavana hahmona,<sup>1019</sup> järjesti sitten nuorille runoilijoille Kivennavan-kodissaan kolmipäiväisen ”itämaisen intermezzon”, jonka ohjelmassa oli ”loputonta runon lausuntaa” pimeään huoneeseen pystytetyssä teltassa, palmujen katveessa, eksoottisissa puvuissa.<sup>1020</sup> Huolimatta Klamiakin inspiroineesta eksotiikasta on tällaisissa kuvauksissa ilmenevä romanttinen ilmaisi kaukana siitä, jonka hän ilmeisesti Pariisin-kokemustensa innoittamana esitteli helsinkiläisille ensimmäisessä sävellyskonsertissa 1928. Klamilla ei tiettävästi ollut kontaktia häntä sivistystaustaltaan paljon vahvempaan Paavolaiseen,<sup>1021</sup> josta tuli tulenkantajien esteettis-humanistisen siiven joh-

1015 Haavikko 1976, 10, 15–16, 39–40, Kivimaa 1976, 57.

1016 Haavikko 1976, 14.

1017 Tämä oli Arvi Kivimaan ja Erkki Valan näkemys. Haavikko 1976, 15.

1018 Kerttu Saarenheimo siteerattuna Haavikon 1976, 25 mukaan. Tuossa yhteydessä Olavi Paavolainen, Lauri Viljanen, Elina Vaara, Katri Vala ja Onni Halla kokoontuivat ensi kerran yhteen.

1019 Tämän käsityksen on esittänyt esimerkiksi tulenkantaja, kuvataiteen tutkija-kriitikko E. J. Vehmas. Haavikko 1976, 14.

1020 Haavikko 1976, 26.

1021 Tämän käsityksen on esittänyt Uuno ja Toini Klamin perheystävä, heidät koulutytöstä, 1930- ja 1940-luvun vaihteesta alkaen tuntenut hammaslääkäri Leena Tyrväinen (1996).

taja ja joka toimi vuonna 1930 *Tulenkantajat*-lehden päätoimittajana. Paavolaisen mielenkiinto oli tällöin jo siirtynyt eksotiikasta futurismiin ja koneromantiikkaan.<sup>1022</sup> Klamin tuotannossa taas alkoi noihin aikoihin ilmetä lisääntyvää mielenkiintoa suomalaista kansansävelmää ja suomalaisia aihepiirejä eikä siis Paavolaisen ”aktuaalin” runousihanteen mukaisesti koneistuvaa kaupunkia kohtaan.

”Vanhan” *Tulenkantajat*-lehden sivuilla viitattiin toistuvasti Klamiin vuoden 1928 näytenumerausta alkaen. Samoilla sivuilla kerrottiin monista häntä itseään kiinnostavista asioista. Kotimaan ilmiöistä käsiteltiin Suomalaisen Oopperan toteuttamia ajankohtaisia teoksia, kuten Ernst Křenékin ”neekerioopperaa” *Jonny spielt auf*<sup>1023</sup> ja Stravinskyn balettia *Pétrouchka*<sup>1024</sup>. Jazz oli runsaasti esillä.<sup>1025</sup> Antti Halonen seurasi Pariisin tanssi- ja balettitahtumia. Hän esitteli sikäläisen ”espanjalaisen kulttuurin palvonnan” sekä raportoi kaupungin ”musiikkihalleista”, revyyteattereista, taiteellisista akrobaateista ja ”clowneista, joiden hulluttelulla ei ole rajaa”.<sup>1026</sup> Halonen ja *Tulenkantajat* laajemminkin pitivät lukijoita ajan tasalla Diaghilevin baletin ohjelmistosta. Uutisia julkaistiin Sauget’n baleteista *La Chatte*<sup>1027</sup> ja *La nuit* (*Tulenkantajissa* englanniksi ”Night”) sekä Constant Lambertin *Roméo et Juliettestä*,<sup>1028</sup> mutta myös *Les Ballets Suédois*’n produktioista *Les mariées de la Tour Eiffel* ja *Entr’acte*. Cocteaun ajankohtainen toiminta oli esillä.<sup>1029</sup> Lehden tässä hahmoteltua sisältöä ei kuitenkaan voida pitää sen varsinaisena linjana, sillä tuo ”linja” oli heterogeeninen. Niinpä lehden näytenumeron pääkirjoituksessa sanottiin: ”Tällä lehdellä ei ole mitään vakituista avusta-

1022 Haavikko 1976, 32. Paavolainen toimi kirjallisuusarvostelijana *Iltalehdessä* 1926–1927 sekä *Helsingin Sanomissa* 1925 ja 1930–1931. Eksoottinen romantiikka oli muodissa, E. J. Vehmas totesi häntä haastatelleelle Päivi Huuhtaselle. ”Pagodin kahvila oli yhtä eksoottinen romanttisine himmeine lamppuineen kuin Minna Graucherin salonkikin.” Vehmas 1976, 46.

1023 Ks. nimimerkki K-aa (Arvi Kivimaa) 1929.

1024 Raoul af Hällström kirjoitti otsikon ”Beau geste” alla: ”Oopperabalettimme ’Petrushkassa’ harjoittama koreografia on tietoisesti tai tiedottomasti Diagilevin baletista peräisin. Helsinkiläinen balettimestari on Diagilevin ’Petrushkasta’ ja hänen muutamista muista moderneista baleteistaan (m.m. ”Teräksinen askel”) saanut aavistuksen tästä voimakkaasta uudesta tyylistä. Saamansa parisilaiset vaikutelmat hän on koonnut mieleensä ja nyt sovelluttanut käytäntöön parhaan ymmärryksensä mukaan. Tuloksesta voidaan olla eri mieltä, mutta se on ainakin sikäli positiivinen että se osa yleisöä, jolla ei ole ollut tilaisuutta ulkomailla tutustua uuteen gestiin, nyt saa siitä sentään aavistuksen.” af Hällström 1930.

1025 Ks. *Tulenkantajat* 1929 nro 4, 1929 nro 22–24, 1930 nro 1, 1930 nro 3, 1930 11–12 ja 1930 syys-lokakuu.

1026 Halonen 1929.

1027 Halonen 1929a.

1028 *Tulenkantajat* 1930, nrot 11–12 ja 5.

1029 Halonen 1930.

jakuntaa. Sen kirjoittajiksi kutsutaan kaikki, joilla on omaa sanottavaa.”<sup>1030</sup> Kirjoittajakunnassa vaikuttivat ajassa risteilevät voimat ja niiden välinen kilpailu.<sup>1031</sup>

Pariisilaiset ilmiöt eivät saaneet huomiota osakseen vain *Tulenkantajat*-lehdessä. Pariisista tuli käytännöllisemmässäkin mielessä tulenkantajakirjailijoiden Mekka. Kivimaa vieraili siellä vuonna 1926. Kevättalvella 1927 sinne ja Rivieralle matkusti Olavi Paavolainen. Mika Waltari ja Elsa Enäjärvi tulivat Pariisiin kesällä 1927. Waltari vietti kaupungissa kesällä 1928 kaksi kuukautta kirjoittaen *Suurta illusionia*. Samana kesänä saapui kokonainen tulenkantajien ryhmä: Olavi Paavolainen, Katri Vala, Einari Wehmas ja Yrjö Gustafsson.<sup>1032</sup> On silti huomattava, että Klami löysi Pariisiin ja metropolin uudet kulttuuri-ilmiöt vuosia tulenkantajien ydinryhmää aikaisemmin ja siitä riippumatta.

Tulenkantajien sisäpiiriläisinä mainitaan useimmiten runoilijoita ja kirjailijoita. 1920-luvun tulenkantajiin lukeutui kuitenkin myös muiden taiteenalojen, kuten musiikin edustajia, joskin heistä monien sidos muodostui löyhäksi ja lyhytaikaiseksi.<sup>1033</sup> Tulenkantaja, kirjailija ja teatterimies Arvi Kivimaan (1904–1984) todistuksen mukaan nuori säveltäjä Sulho Ranta oli ”heti mukana”.<sup>1034</sup> Director cantus Teemu Kivimaan poika oli itsekin kiinnostunut musiikista. Hän kirjoitti laaja-alaisesta ja monilahjakkaasta Sulho Rannasta:

Voimiensa päivinä Ranta oli dynamiittipanos, rakettilataus. Hän puhui vuolaasti, vilkkaasti, hyväntuulisesti ja omia näkökohtia esittäen. Hän oli seismografi, magnetofoninauha. Hän reagoi nopeasti, talletti joka hetki vaikutelmia. Niitä hän ei kuitenkaan toistanut sellaisenaan, vaan ne kulkivat hänen älynsä suodattimen läpi, ja kun hän tiesi kirjallisuudesta ja kuvataiteesta lähes yhtä paljon kuin musiikistakin, keskustelun teemana saattoi vaivattomasti olla Södergran, Braque tai Hindemith. Hän oli valmis sanomaan, sopivin varauksin, käsityksensä Michelangelosta arkkitehtinä tai Leonardo da Vincistä sotakoneiden suunnittelijana: polyhistori, avara-alainen kulttuuritutkija siinä puhui subjektiivisena taiteilijana. – – Klami julistettiin luovaksi ne-roksi ja Rantaan suhtauduttiin kuten musiikkimaailman virkamieheen, joka uurastaa Sibelius-Akatemiassa ja välitöinään kirjoittaa sanomalehteen.”<sup>1035</sup>

1030 *Tulenkantajat* 1928. Näytenumero.

1031 Ks. Haavikko (toim.) 1976, 31–37 ja Tynni-Haavio 1978, 228–229.

1032 Haavikko (toim.) 1976, 137–138. Tynni-Haavio 1978, 215–216.

1033 Salmenhaara 1996a, 372–375.

1034 Kivimaa 1976, 54. Kivimaa ei haastattelulausunnossa ”1920-luvun keväästä 1930-luvun pakkasiin” täsmennä, mihin ajankohtaan sana ”heti” tässä viittaa. Hän kuitenkin toteaa tapaamisensa Turussa 1922 Lauri Viljasen kanssa enteilleen ”eräänlaista yhteistä suuntaa” ja tulenkantajat-tematiikan alle Helsingissä sitten rymittyneen ”muitakin kuin kirjailijanalkuja”. Yleensä tulenkantajien sisäpiirin arvioidaan hahmottuneen Helsingissä helmikuussa 1924, ks. Haavikko 1976, 25.

1035 Arvi Kivimaa siteerattuna Erkki Salmenhaaran (1996a, 342, 357) mukaan. Rannat asuivat 1930-luvun alkuvuosiin saakka Viipurissa. Helsingissä he asettuivat Klamiin

Kun tulenkantajaliike on myöhemmin kuvattu paljolti kirjallisena ilmiönä,<sup>1036</sup> on Rannan panos sen aktivistina ja aikansa kansainvälisiä ilmiöitä seuranneena ajattelijana voitu pitkälti ohittaa.<sup>1037</sup>

Sulho Ranta (1901–1960) harjoitti ylioppilaaksi tultuaan opintoja paitasi Helsingin musiikkiopistossa ja ulkomaisilla sävellyso-pintomatkkoilla myös Helsingin yliopistossa. Hän valmistui filosofian maisteriksi 1927. Rannan varhaiseen sävellystuotantoon sisältyy useita näytteitä tulenkantajille keskeisinä pidettyjen eksoottisten aiheiden harrastuksesta.<sup>1038</sup> Kuitenkin Erkki Melartinin sävellysluokka Helsingin musiikkiopistossa ilmeisesti toimi Rannalle tällaisen harrastuneisuuden musiikillisenä maaperänä jo ennen tulenkantaja-aikaa. Siksi voidaan katsoa, että Suomessa ajankohtaiseksi koettu musiikkivirtaus ohjautui Rannan aktiviteettien muodossa osaksi vuorovaikutusta samanmielisiä pyrkimyksiä edustaneiden, enimmäkseen toisilla taiteenaloilla toimineiden tulenkantajien kanssa.

Tämän tutkimuksen ensimmäisessä osassa on todettu, että Ranta kirjoitti jo loppuvuodesta 1924 Klamista Nuoren Voiman Liiton *Tulenkantajat*-albumin artikkelissa ”Kolme uusinten suuntain säveltäjää” eritellen samassa yhteydessä myös vanhempia kollegoja Aarre Merikantoa ja Väinö Raitiota.<sup>1039</sup> *Tulenkantajissa* julkaistavaksi Ranta antoi ystävänsä ensimmäisen sävellyskonsertin arvosteluja kommentoivan ”Kirjeen Uno Klamille”. Siinä hän kertoi kuunnelleensa konserttia radiosta – hän itse asui tuona ajankohtana Viipurissa, mikä merkitsi Klamille tärkeää kontaktia Vanhan Suomen kosmopoliit-

---

tavoin asumaan Lallukan taiteilijakotiin perustamisvuonna 1933. Perheet olivat hyviä ystäviä, ja Sulho ja Elli Rannan tyttären, näyttelijätär Rauni Rannan muistikuvan mukaan ”Klamit olivat aina siinä” [lähellä Rannan perhettä]. Hän muistaa Uno Klamin ”äärettömön hiljaisena”. Sulho Ranta kuului lisäksi samaan piiriin Mika Waltarin kanssa, mihin piiriin Uno Klami ei Rauni Rannan käsityksen mukaan kuitenkaan kuulunut. Katri Vala ja Arvi Kivimaa olivat Sulho Rannalle myös läheisiä. Sodan aikana Ranta oli Waltarin ja Kivimaan kanssa Vaasassa, Valtion tiedotuskeskuksessa. ”Isä kuului tulenkantajiin”, Rauni Ranta sanoo. Ranta, Rauni 1996.

1036 Vrt. Tynni-Haavio 1978, 223–224.

1037 Rannan tulenkatajasidokseen viittaa Salmenhaara 1996a, 205.

1038 Näitä ovat (sävellysvuodet ilmoitettuina Salmenhaaran 1994a mukaan) japanilainen tanssipantomiiimi *Kirsikankukkajuhla* vuodelta 1927 (orkesterisarja vuodelta 1929), *Pièce orientale* huilulle ja harpulle/pianolle (1926), *Pieni kiinalainen sarja* huilulle, kolmelle viululle, alttoviululle ja lyömäsoittimille (1926), *Huhuilu* eli *Mélodie exotique* pianolle, myös viululle (1923), lauluäänelle ja pianolle sävelletyt *Arabialainen laulu* (L. Pohjanpää, 1920), *Rarahu* (S. Nuormaa, 1922) ja *Tsheremissiläinen laulu* (Otto Manninen, 1924) sekä *Japanska akvareller* laululle, pianolle, huilulle ja sellolle (L. Onerva, 1924–1928) ja *Kiinalaisia runoja* lauluäänelle ja jousikvartetille (1928). Eksotiikasta Rannan musiikissa ks. myös Metsä 2012.

1039 Ks. luku 3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana, s. 144.

tiseen kulttuurikaupunkiin.<sup>1040</sup> Avoimessa kirjeessään Ranta ironisoi Klamin suomalaisten musiikkipiirien konservatiivisella taholla herättämiä, ilmeisesti asenteellisia reaktioita.

Toiset taas luulevat musiikin olevan kilpajuoksua. Heidän mielestään on hirveä virhe, jos musiikki silloin tällöin seisoo paikallaan. – –

Yhdestä seikasta olen iloinen: siitä, ettei sinun musiikkisi ole sitä uudenuutta (saksalaista!) ’uutta asiallisuutta’ ja kuitenkin se on sekä asiallista että uutta. Eräät, joiden kanssa keskustelin, arvelivat sinulta puuttuvan syvyyttä. Miksei! Riippuu vain siitä, minkälaista asteikkoa heidän luotausnauhansa tätä ihmeellistä mittausta suorittaessaan käyttää. Pinnallisuus ja syvyys näkyvät olevan näennäisestä etäisyydestään huolimatta kaksi toisiinsa helposti sekaantuvaa käsitettä. Että valssi ei voi olla ”syvä”, on vain yleisen tyyppin soveltamista jokaiseen yksityistapaukseen. – –

Sitten. Eräät pitävät sinua kovin ranskalaisena. Olet antanut liian helpot osviitat – –. – – Lisäksi. Vakuuttavat, ettei meillä – suomalaisilla – ole edellytyksiä gallialaisen henkevyuden ja kulttuurin omaksumiseen. (Vrt. suhtautumista ”liian nuoreen” Kivimaahan!)<sup>1041</sup>

Kirjoituksensa, jossa nuoren Klamin kiinnostus staattisuuteen ja hänen kaihtamansa ilmaisun luottamuksellisuus on näin todettu, Ranta päätti tulenkantajalaisittain hahmoteltuun rinnastukseen: ”P.S. Tunnetko Mustapäätä? Teissä on paljon samaa: leikitte todella.” Tuodessaan esiin kirjailijanimen P. Mustapää Ranta viittasi tiettyyn tulenkantajien piirissä selväpiirteisenä erotuvaan, kansallisia tavoitteita ihannoivaan ajattelutapaan. Martti Haavio – P. Mustapää oli tulenkantajien kansallisen siiven kokoava voima.<sup>1042</sup>

Klamin ensi esittäytyminen säveltäjänä sai *Tulenkantajat*-lehden sivuilla osakseen huomiota uudelleen seuraavana vuonna, kun Taneli Kuusisto (1905–1988) keskittyi häneen kirjoituksessaan ”Katsaus pääkaupungin kuluneeseen musiikkikauteen”.

Vain huomauttamalla Väinö *Raition*, Aarre *Merikannon* ja Ernest *Pingoudin* orkesteriutuuksista kiiruhdan Uno *Klamin* ja Sulho *Rannan* esiintymisiin. Nämä suurina

1040 Ranta toimi Viipurin näyttämön kapellimestarina ja Viipurin musiikkiopiston musiikinteorian opettajana. Klami kirjoitti Rannalle Viipuriin 2.12. 1929: ”Olen vähän ajatellut sinne Viipuriin tuloa joulun aikoina. Olen myös kirjoittanut [Viipurin musiikkiopiston johtajalle Boris] Sirobille, jos olisi mahdollista järjestää sinne konsertti kevään puolella. [Martti] Paavola kävi siellä ja hän kiitti kovin sikäläistä orkesteria.” Klami viittaisi kirjeessään myös suunniteltuun Rannan, Aarre Merikannon ja hänen itsensä yhteiskonserttiin, joka ei toteutunut. Kansalliskirjasto, käsikirjoituskokoelmat, Helsinki, Sulho Rannan arkisto, vastaanotetut kirjeet.

1041 Ranta 1928.

1042 Haavikko 1976, 35. Haaviota on sanottu tulenkantajien johtohahmoksi. Aale Tynni-Haavio (1978, 199) asettaa kuitenkin kyseenalaiseksi ajatuksen puolisonsa asemasta tulenkantajien kirjallisena johtajana lainaten Martti Haavion lausumaa: ”Mikäli olin tulenkantaja, olin sitä vain siksi, että useat sen jäsenet tulivat hyviksi ystävikseni.”

lahjakkuuksina pidetyt opiskeluveikot saivat perin erilaisen vastaanoton julkisuudessa. Klamin menestys oli ainakin lähes täydellinen – olosuhteisiin katsoen – *modernille* säveltäjäalokkaalle odottamaton. Yhdyn puolestani niihin, jotka pitävät Klamin sävellyskonserttia harvinaisen ja vaivattoman luomisvoiman näytteenä. Rannan konsertista ei voi sanoa samaa.<sup>1043</sup>

Kaikesta huolimatta juuri uskollinen Ranta piti Klamia *Tulenkantajat*-lehdessä vuosien 1929 ja 1930 kuluessa vielä muutaman kerran esillä. Kirjoituksessa ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus” Klami sai esiintyä auktoriteettina Schönbergin saavutusten arvioinnissa: ”ATONAALISUUS ON KUOLLUT sanoi Uuno Klami palattuaan keväällä ulkomailta eräässä haastattelussa. Hän vetoo Schönbergin nerokkuuteen ja, koska S. ei ole lopullisesti kyennyt lyömään läpi atonaalisuudellaan, kuinka voisivat sen sitten muut tehdä? Klami ei ole ainoa epäilijä.”<sup>1044</sup> Ranta muisti ystävänsä taas, kun kysymys oli säveltäjien valitsemisesta Yhdysvalloissa järjestettäviin suomalaisiin konsertteihin.

Erään säveltäjän tahtoisin vielä tilaisuuden ollen erikseen mainita olkoonkin että hänen syrjäyttämistään ei vielä voi olla puhetta hänen ikävuotensa takia: UUNO KLAMIN. Siinä on meillä todella *nuori* ja eurooppalainen säveltäjä. Painakaa se nimi mieleenne, arvon lukijat, sillä mitään painettua teosta ette häneltä saa ostaa. Meidän kustannusolomme ne vasta tarvitsisivatkin ”kohennusta”!<sup>1045</sup>

Kun aiheena oli jazzin ja taidemusiikin tyylisekoitus nykysävellyksessä ja otikkona ”Sarabande et jazz”, Ranta toi esiin ”meillä Klamin uudenaikaisia tanssirytmeyä ja saksophoneja orkesterissa käyttävä[n pianokonserton] ”Yö Montmartrella””.<sup>1046</sup> Käsitteen kansallinen modernismi, jota tarkasteltiin tämän tutkimuksen ensimmäisessä osassa, säveltäjä–journalisti yhdisti Klamiin vuonna 1930 omalla Pariisin-matkallaan paikallisten kokemusten innoittamana.

Olen kolme kertaa maininnut sanan kansallinen. Parisilaisen internatsionalismin, kosmopoliittisuuden keskellä on tällä hetkellä jonkinlainen *kansallinen modernismi* yksi päivän huutoja, ainakin musiikissa. Seikka, joka ansaitsisi tarkempaakin huomiointia ja vaarinottoa. Missään tapauksessa ei meidän Klamimme ole väärässä eikä kaukana ajan hengestä moderneine karjalaisine rapsodioineen.<sup>1047</sup>

1043 Kuusisto 1929.

1044 Ranta 1929a. Ks. myös tämän tutkimuksen luku 11. Klamin ulkomaanopinnot, ’uusi’ ja ”kulttuurien yhteinen jalusta”, s. 376.

1045 Ranta 1929b.

1046 Ranta 1929c.

1047 Ranta 1930. Vrt. tämän tutkimuksen luku 3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana, s. 146–147.

Voidaan kysyä, kuka muu kuin Ranta olisi halunnut pitää vireänä lehden ja ystävänsä välistä sidettä, kun *Tulenkantajat*-lehden 18.6. 1929 ilmestyneessä numerossa kerrottiin Klamin kasvokuvan alla: ”Säveltäjä Uno Klami palasi tässä kuussa toiselta ulkomaiselta opintomatkaltaan. Kirjoittaa Tulenkantajain lähinumeroihin.”<sup>1048</sup> Kuitenkin Klamin seuraavana vuonna ilmestynyt artikkeli ”Kapina tunnetta vastaan. Uuden musiikin kehityshistoriaa”<sup>1049</sup> jäi hänen ainoaksi lehdessä julkaistuksi kirjoitukseksi. Hän ei myöskään ollut niiden muutamien musiikkimiesten joukossa, jotka vuodenvaihteessa 1932–1933 ottivat julkisuudessa kantaa kosmopoliittisen liberaalin, Erkki Valan perustaman ”uuden” *Tulenkantajat*-lehden linjan muotoutumiseen.<sup>1050</sup>

Klamin vaatimaton osallistuminen vanhan *Tulenkantajat*-lehden sisällön tuottamiseen on huomiota ansaitseva tosiasia. Lehdessä ennakoon uutisoitua avustajatoiminnan peruuntumista voivat selittää hänen muut elannon ansaitsemiseen liittyneet kiireensä ja velvollisuutensa. Toisaalta miten lukenut, ”salaviisas”<sup>1051</sup> ja valveutunut tämä akateemista sivistystä vailla ollut nuori säveltäjä olikaan, hän ei ollut yleisintellektuelli. Sana ei ollut hänen luontaisin ilmaisuvälineensä – hän oli niin ammattijulkisuudessa kuin yksityisyydessäkin nimenomaan musiikkimies.

Kansainvälisesti avaran, valppaan tarkkailun sävyttämä toverillinen ja ammatillinen side Rannan kanssa oli Klamille varmasti innoittava. Se ei voinut olla tuomatta mukanaan kasvavaa tietoisuutta heidän sukupolvensa taiteellisista pyrkimyksistä ja hänelle itselleen huomiota suomalaisen ikäluokkansa piirissä. Musiikkinäkemysten täyttä yhtenevyyttä se ei kuitenkaan merkinnyt.<sup>1052</sup> *Kalevala-sarjan* säveltäjä ei esimerkiksi koskaan ylistänyt kan-

1048 *Tulenkantajat* 1929 nro 13–14 (18.6.), 226.

1049 Klami 1930b.

1050 Martti Turunen allekirjoitti ainoana musiikin edustajana *Helsingin Sanomissa* 23.12. 1932 ilmestyneen julkilausuman, joka paheksui Erkki Valan päätöstä antaa perustamalleen uudelle, aatteellis-poliittiselle lehdelle nimeksi *Tulenkantajat*. Valan *Tulenkantajat*-lehden ensimmäisessä numerossa 1933 julkaisemaan avustajaluetteloon sisältyvät nimet Taneli Kuusisto ja Erkki Linko, muttei Rannan ja Klamin nimiä. Ks. Haavikko 1976, 38–39.

1051 Vrt. Kunnas 1959 (Kunnaksen kirjoituksen mottona ovat: ”Ei säveltämistä pidä ottaa niin hirmuisen vakavalta kannalta.” Uno Klami” sekä ”Uno Klami on salaviisas.” Toivo Haapanen”), Aaltoila 1943 ja Salmenhaara 1996a, 314.

1052 Erkki Salmenhaara (1996a, 268–273) on kiinnittänyt huomiota Rannan ja Aarre Merikannon 1920-luvun jälkipuolelle sijoittuvaan, musiikkia koskevaan merkittävään ajatustenvaihtoon. Klami kirjoitti vuonna 1931 kriittikkona Viipurin musiikkiopiston kamariorkesterin Boris Sirobin (Sirpon) johdolla pitämästä konsertista: ”Viipurilaistunut Ranta teki allekirjoittaneeseen myönteisemmän vaikutuksen kuin koskaan ennen. Oli ilo havaita Rannan todella eläytyneen soitinmusiikkiin. Concertinossa op. 36 on tunnelma hyvin tiivistettynä ja niin instrumentaalisesti ajateltu, että sitä voi pitää tapauksena Rannan säveltäjäkehityksessä. Sävellyksen neljä lyhyttä osaa sulii muodollisesti ehyeksi kokonaisuudeksi. Johtaja Sirob oli harjoittanut teoksen erinomaisella huolella, ja niinpä

salliseepoksen onnelliseksi tekevää vaikutusta yhtä antaumuksellisesti kuin Ranta tulenkantajaliikkeen jo rauettua, riemujuhlavuoden 1935 jälkitunnelmissa.

Eikä ole ihme että suomalainen kansallinen taide, joka parhaimmassa ilmennyksessään ja parhaiten mestareittensa mielikuvituksessa niin usein on löytänyt lähtökohdansa muinaisrunouden maailmasta, on v. 1935 noussut korkeampaan arvoon kuin monesti ennen. Se on tehnyt meidät onnellisiksi; yhä uusin värein, sanakuvin ja sävelin luo Suomi taidetta, jonka juuret ovat syvällä kotoisessa, rakkaassa kamarassa. Se loihtii meidän eteemme nuo sankarit iänikuiset milloin taltalla ja siveltimellä, milloin kynällä ja nuottipiirtimellä, milloin näyttämön ramppien runolliseen valaistukseen, milloin konserttisalin paljon vaativalle estradille tai lavalle, jota ympäröi solkikoivumetsikkö kuin aikojen takaista laululehtoa. Meidän taiteemme, yhtä hyvin kirjallisuus, kuvaamataiteet kuin musiikkikin, on nykyaikaistanut meille Kalevalan henkiä, mutta se ei ole koskaan jättänyt niitä heitteille tai kohdellut niitä yliolkaisesti; ne ovat sille olleet pyhiä ja tulevat olemaan vastakin. – Kalevalaa ei tyhjennä yksi eikä kaksi suurintakaan uudesti luojaa; sinne jää onnen ohjia vielä toisillekin. – Kalevala ei ole vielä läheskään tyhjennetty.<sup>1053</sup>

Monista ennakkoluulottomista avarakatseisuuden osoituksista tunnettu Ranta huomautti teoksessaan *Musiikin historia pääpiirteissään* (1933) – Wegeliuksen 1800-luvun näkemyksen hengessä –, että Darius Milhaud'n juutalainen syntyperä teki tämän alttiiksi jäljittelylle.<sup>1054</sup>

Klamilla oli Sulho Rannan ohella 1920-luvun tulenkantajien piirissä muitakin tuttavuuksia. Tuttavuus Uno Kailaan (1901–1933) kuten myös Arvi Kivimaan kanssa solmiutui luultavasti juuri Rannan välityksellä.<sup>1055</sup> Ensin mainitusta tuttavuudesta todisteena on Kailaan käyntikortti, joka on Klamin leikekirjassa liimattuna musiikkiopistoaikeiden kamarimusiikkiteosten kritiikkien viereen ja joka siis periytyy 1920-luvun alkuvuosilta.<sup>1056</sup> Kailas kuului Klamin tavoin vuoden 1919 Aunuksen retken osallistujiin. Mitä Kivimaahan tulee, hänen runonsa otsikko ”Honegger” viittaa hänen ja Klamin yhteen yhteisen kiinnostuksen kohteeseen.<sup>1057</sup> Klami kirjoitti musiikin Kivi-

---

esitys olikin parhainta mitä ajatella saattaa.” Klami 1931c.

1053 Sulho Ranta Kansanvalistusseuran kalenterissa (1936, 12–13) siteerattuna Marvian & Vainion 1993, 441 mukaan.

1054 Asiaan on kiinnittänyt huomiota Matti Huttunen (2013). Vrt. s. 46.

1055 Ranta (1945, 624) kirjoittaa opiskeluvuosistaan 1920-luvun alussa: ”Hyvin antoisaa oli tutustuminen nuoren polven kirjailijoihin. Erityisesti muistan Uno Kailaan, jonka kanssa kirjoitin yhdessä saksan ’pron’ harjoituskirjoituksia, ja Arvi Kivimaahan. Heidän kanssaan puhuttiin paljon silloisesta uudesta taiteesta.”

1056 Klami, leikekirja. Helena Tyrväisen arkisto.

1057 ”Veturin puskurin päällä kiitäen / lakitta päin / tukka hulmuten: / uusia maita. / Pacific! / Kuulkaa kiskoja jylisevä soitto, / kuulkaa veturin huikea vihellys: // minä tulen, / – juna / mustavalkkyvin kyljin, / korskana, komeana, / kohisten kiitäen, / ja minun mu-



maan vuonna 1930 esitettyyn näytelmään *Hohtavat siivet*.<sup>1058</sup> *Uuden Suomen* kriitikkona hän toimi vuonna 1931 samaan aikaan Kivimaan kanssa.<sup>1059</sup> Keskeisiin tulenkantajakirjailijoihin niin ikään lukeutunut Lauri Viljanen toimi vuodesta 1926 kirjallisuuskriitikkona *Helsingin Sanomissa*, jossa Klami aloitti musiikkiarvostelijana 1932. Ei ole tiedossa, koska Klami ja Viljanen ystävystyivät, mutta Klami, Viljanen ja Ranta muodostivat ainakin 1950-luvulla tiiviin ystäväpiirin.<sup>1060</sup> Mika ja Marjatta Waltarin kanssa Klamit ystävystyivät vasta tuolla vuosikymmenellä.<sup>1061</sup> Vuonna 1956 Uuno Klami kirjoitti sotakokemuksia luotaavan *Laulun Kuujärvestä* Yrjö Jylhän runoon ja sävelsi 1961 P. Mustapään tekstiin viimeiseksi valmistuneen sävellyksensä, Kauppakorkeakoulun promootiokantaatin *Kultasauvallinen*. Näin Klami jatkoi oman, huomattavan taiteellisen riippumattomuutensa piirissä sukupolvensa pyrkimysten seuraamista ja myötäelämistä.<sup>1062</sup>

Arvi Kivimaa totesi häntä haastatelleelle Aino-Maija Tikkaselle, että kansainvälisyyden pyrkimys oli tulenkantajien kirjoittamattomassa ohjelmassa hyvin keskeinen. Hän erotti suhteessa kansainvälisyyteen ja eurooppalaisuuteen tulenkantajien piirissä kaksi virtausta.

Toinen oli tavallaan ylikansallinen ja asetti kansainvälisyyden ensisijaiseksi arvoksi pitämättä paljon väliä siitä, miltä pohjalta kaikki kasvoi. Toinen virtaus, jota halusin omalta osaltani edustaa ja myös elvyttää, oli suomalaiselta pohjalta kasvava eurooppalaisuus. Meidän vaatimaton filosofiamme oli se, että ellemme ole suomalaisia, emme ole mitään; emme me ole Euroopassakaan mitään, ellemme ole tietyn kansallisuuden edustajia. Tällä tavoin tie kansainvälisyyteen kulkee aina välttämättä kansallisuuden kautta. Kansallisuus ja kansainvälisyys eivät ole toistensa vastakohtia, vaan toistensa edellytyksiä.<sup>1063</sup>

---

kanani / Honegger, / Honegger, Honegger!” Runo sisältyy kokoelmaan *Laulu uneksijoille* (1928). Siteerattu Vainion 1976, 163 mukaan.

1058 Klami sisällytti tämän musiikin myöhemmin orkesterisarjaan *Merikuvia*. Näytelmän *Hohtavat siivet* ensi-ilta oli Helsingissä Kansan näyttämöllä ja Tampereen teatterissa samana päivänä, 29.10. 1930. Lappalainen & Salmenhaara 1987, 48.

1059 Arvi Kivimaa oli *Uuden Suomen* palveluksessa vuosina 1922–1932 sekä toimi *Il-talehden* teatteriarvostelijana vuosina 1926 ja 1928–1929. Uuno Klami oli vuonna 1930 *Il-talehden* sekä *Ajan Sanan* ja 1931 *Uuden Suomen* musiikkiarvostelija.

1060 Tämän kirjoittajalle kolmikön ystävydestä ja illanistujaisista Konservatorion ravintolassa on kertonut Leena Tyrväinen (1996). Rauni Ranta (1996) vahvistaa omasta puolestaan tämän tiedon. Myös Maarit Niiniluoto (1996) muistaa Klamien ja Viljasten ystävyiden, jota *Helsingin Sanomien* päätoimittajana vuodesta 1938 toimineen Yrjö Niiniluodon tytär ja Klamien kummitytär sai todistaa vanhempiensa järjestämällä illallisilla. 1061 Leena Tyrväisen (1996) mukaan pariskuntien ystävyys alkoi ilmeisesti Toini Klamien ja Marjatta Waltarin välisenä.

1062 Tyrväinen 2006a.

1063 Kivimaa 1976, 55.

Myöhemmin tuodaan esiin, että Klamin 1930-luvun ajattelussa voidaan huomata kehitystä kohti tällaista Kivimaan ihannetta. Lauri Viljanen puolestaan on korostanut kuvatessaan yli kymmenen vuoden kuluessa syntyneen esseekokoelmansa *Taisteleva humanismi* (1936) sanomaa, ”ettei vaarallisia, irti pääseviä massaliikkeitä, irrationaalisia voimia voida hallita pelkästään järjellä ja tiedolla, vaan juuri irrationaaliset voimat on saatava palvelemaan luovaa kulttuuria”. Nimenomaan Saksassa oli hänen mukaansa ollut jo ennen ensimmäistä maailmansotaa vallalla ”elämälle vieras intellektualismi”, millä hän viittasi hedelmättömään tiedon kokoamiseen, jolla ei ole kulttuurille viitaalista merkitystä.<sup>1064</sup>

Ja nyt täydennän sitä, mitä aikaisemmin tulin jo puhuneeksi ranskalaisista kirjailijoista, joihin tunsin syvää vetoa. Itse asiassa on olemassa vastakohtaisuus ranskalaisen ja saksalaisen kulttuurin välillä. En oikein muista, olenko puuttunut siihen vastakohtaisuuteen, jota Thomas Mann on eräässä esseessään erittäin laajasti ja terävästi käsitellyt huomauttaen, että ranskalaiselle kulttuurille on ollut ominaista juuri järjen ja tasapainon kunnioittaminen, ranskalainen sivistys on *civilisation* ja se on toista kuin saksalainen *Kultur*, jossa on aina jotakin ekspansiivista ja valtaan pyrkivää, ikään kuin syvältä irrationaalisista syvyyksistä kumpuavaa. *Taistelevassa humanismissa* siis koetetaan joka tapauksessa yhdistää näitä valtatekijöitä.<sup>1065</sup>

Ansaitsee huomiota, että Klamin tuonaikaiset tai myöhemmät ystävät tulenkantajakirjailijoiden piirissä olivat juuri Arvi Kivimaa ja Lauri Viljanen, joita ”[h]umanismin sanoma elämäkunnioituksen ja ihmisyyshyönteisyyden aatteessa tuntuu tässä varhaisessa vaiheessa [Paavolaista] syvemmin koskettaneen”.<sup>1066</sup> Ajankohdan uudistavat suomalaiset kulttuurivirtaukset koskettivat tulenkantaja- ja *Helsingin Sanomien* sidosten muodossa väistämättä Klamin ajattelua ja toimintaa siitä huolimatta, että hän säilytti suhteessa niihin suhteellisen riippumattoman aseman ja että varsinainen tulenkantajaliike raukesi.

## 12.2. Toivo Haapanen, Yleisradio ja Helsingin kaupunginorkesteri

Klamin monessa mielessä merkittävin tukija oli Toivo Haapanen (1889–1950), jolle säveltäjä muun muassa omisti lämpimin ranskankielisin sanoin *Symphonie enfantinensa*: ”A mon cher ami Dr Toivo Haapanen.”<sup>1067</sup> Monipuolinen Haapanen oli hankkinut käytännön muusikon taitoja Helsingin Filharmonisen

<sup>1064</sup> Viljanen 1976, 197.

<sup>1065</sup> Ibid., 197–198.

<sup>1066</sup> Kivimaata ja Viljasta koskeva arvio on Aale Tynni-Haavion, 1978, 228.

<sup>1067</sup> Suomeksi: ”Rakkaalle ystävälleni, tri Toivo Haapaselle.”

seuran orkesterikoulun oppilaana. Hän toimi sitten Helsingin kaupunginorkesterin palveluksessa viulunsoittajana ja kapellimestarina. Hän väitteli Helsingin yliopistossa vuonna 1924 lisensiaatiksi ja sai seuraavana vuonna sekä tohtorin arvon että yliopistonsa dosentuurin. Haapasesta tuli vuonna 1929 Yleisradion musiikkipäällikkö, mitä tehtävää hän hoiti vuoteen 1946 saakka. Hän toimi vuosina 1929–1950 myös Radio-orkesterin<sup>1068</sup> ylikapellimestarina. Toivo Haapasella oli Ranskaan omakohtainen kosketus. Hän harjoitti siellä vuosina 1924 ja 1927 gregoriaanisen musiikin tutkimusta ja julkaisi 1924 ranskankielisen kirjasen *La musique finlandaise*. Hänestä tuli Ranskan musiikkitieteellisen seuran kirjeenvaihtajajäsen.<sup>1069</sup>

Haapanen oli myös musiikkiarvostelija. Siinä ominaisuudessa hän seurasi Klamin kehitystä ainakin toukokuusta 1922 alkaen. Hän oli kuuntelemassa *Iltalehden* kriitikkona Helsingin musiikkiopiston näytteitä, joissa Klamin pianokvartetto esitettiin. Hän esitteli nuoren säveltäjän lukevalle yleisölle heti myönteisessä valossa.

Oppilassävellykset herättivät tällä kertaa tavallista suurempaa mielenkiintoa. Uuno Klami, jonka pianokvartetin hrat Linko, Funtek, Lindelöf ja Fohström esittivät, on kaikesta päättäen kyky, johon on kiinnitettävä toiveita. Kolmiosaisessa kvartetissaan hän näyttäytyy rohkeana, mielikuvitusrikkaana säveltäjänä, jolla todella on jotakin omaa sanottavaa. Tekotapa ja muotojen käsittely on varsin vapaa, mutta mielestäni sangen hyvin koossapidetty ja hallittu.<sup>1070</sup>

Arvio opiston näytteissä vuotta myöhemmin kuullusta, sittemmin kadoksiin joutuneesta pianokvintetistä oli ylistävä. Haapanen kiinnitti huomiota erityisesti Klamin sävelkieleen ilmestyneisiin ”ranskalaisiin” vaikutteisiin. Viittaus ranskalaisten ”valikoivaan makuun ja aistiin” tarkoittanee, että Haapanen oli selvillä eklektismin perinteestä.

[Kerttu Vanteen] esityksessä oli aidon lahjakkuuden leima, jonka kuuleminen tuotti iloa. Samoin on laita Uuno Klamin sävellysnäytteen. Jo viime vuonna herätti Klami tavallista suurempaa huomiota kvartetillaan. Nyt esitetyssä kvintetissä esiintyy aivan yllättävän varma, tarkoituksestaan tietoinen säveltäjäkyky, joka liikkuu nykyaikaisessa tyyliässä aistilla ja hienoudella, joka ei ole vähäinen. Jos ei jo käytettyjen osanimitysten kieli (”Prologue – Elancement – Menuet – Epilogue”) selvästi näyttäisi, mistä päin nuori säveltäjä on löytänyt ihanteensa ja esikuvansa, sanoo itse sävellyksen selvästi. Kvintetti liittyy läheisesti nykyaikaiseen ranskalaiseen tyyliin, ja mikä on merkillepantavaa, siinä on myös jotakin siitä mikä ranskalaisilla on parasta: siiveltimen vedon keveyttä ja varmuutta, valikoivaa makua ja aistia. Luulen, että sä-

1068 Vuodesta 1953 Radion sinfoniaorkesteri.

1069 *Aikalaikirja* 1934.

1070 Haapanen 1922.

veltäjällä on kuitenkin siksi paljon vielä omaakin sanottavaa, etteivät esikuvat pääse muuttumaan epäjumaliksi.<sup>1071</sup>

Kirjalliset erittelyt olivat pelkkä murto-osa sivistyneen ja avarakatseisen Toivo Haapasen toiminnasta Klamin esitaistelijana. Kun *Habanera* sai kantaesityksensä Helsingin kaupunginorkesterin kansankonsertissa 22.1. 1928, hänestä tuli ensimmäinen Klamin orkesterimusiikkia johtanut kapellimestari. Sittemmin hän johti Helsingin kaupunginorkesteria Klamin toisessa (14.12. 1931) ja kolmannessa (29.10. 1943) sävellyskonsertissa. Edellä mainitussa kuultiin *Symphonie enfantine*, '3 Bf', *Tšeremissiläinen fantasia* ja *Opernredoute*. Viimeksi mainitun konsertin ohjelmassa oli *Opernredoute* sekä viulukonserton ja *Kalevala-sarjan* lopullisen, uusitun viisiosaisen version kantaesitykset. Klamin kolmannelta sävellyskonsertista kehkeytyi 5.12. 1943 eräänlainen sota-Suomen itsenäisyyspäiväkonsertti, kun Haapanen johti sen tuoreet kantaesitysnumerot Helsingin kaupunginorkesterin kansankonsertissa. Sama orkesteri toteutti Haapasen johdolla *Nummisuutarit*-alkusoiton Suomen ensiesityksen (23.4. 1937), 'Berceusen' *Symphonie enfantine*sta (4.2. 1934), *Karjalaisen rapsodian* (Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertissa 17.11. 1939), *Suomenlinnan* (10.10. 1941, 15.12. 1944 ja 1945, 7.12.), *Kalevala-sarjan* osat 'Kevään oras', 'Kehtolaulu' ja 'Sammon taonta' (6.12. 1942), '3 Bf' (5.12. 1947) sekä neljännen sävellyskonsertin, jonka numerot olivat *Tšeremissiläinen fantasia*, kantaesityksensä saanut toinen sinfonia ja *Kuningas Lear* -alkusoitto (15.2. 1946).<sup>1072</sup>

Klamille muodostui erityisen merkittäväksi hänen osakseen Haapasen kautta tullut Yleisradion institutionaalinen ja rahallinen tuki. Näin vaikutusvaltainen tukija yksin olisi riittänyt perusteeksi sille omista säveltäjähaaveistaan jo luopuneen Elmer Diktoniuksen ihailua ja vähättelyä sekoitettavalle huomautukselle, että Klami oli Suomen musiikkielämän ”kultapoika ja sunnuntailapsi”.<sup>1073</sup> Kultapoikaa vähemmän menestyksellisesti asemansa puolesta taistellut Aarre Merikanto ilmaisi kateutensa todetessaan, että Haapanen ja Klami olivat ”bästa broria”, hyviä veljiä keskenään.<sup>1074</sup> Merikanto sai tosin hänkin nauttia suosiota, kun Haapanen alkoi musiikkipäälliköksi

1071 Haapanen 1923.

1072 Ringbom 1932 ja Marvia & Vainio 1993.

1073 ”Gullgossen och söndagsbarnet i den nyfinska musiken”. Diktonius 1933, 66.

1074 Aarre Merikanto kirjoitti kirjeessä 27.4. 1934 Haapasesta: ”Sisimmässään hän on täydellisesti kaiken vanhan kannattaja ja johtaa uutta sen verran kuin katsoo pakotetuksi. Poikkeuksen tekevät Ranta ja Klami jotka ovatkin bästa broria kanssaan. Ikävä, etten voi itse sitä olla, ei, se on mahdotonta, sillä minulla on aina ollut tunne, ettei tuo mies toivo mitään hyvää minulle.” Kuten Heikinheimo huomauttaa, Haapanen oli Radioorkesterin kapellimestarina tosiasiaassa tuonut esiin myös Aarre Merikannon musiikkia. Heikinheimo 1985, 372–373. Ks. myös Maasalo 1980, 59.

tultuaan hankkia suomalaisten aktiivisäveltäjien teoksia vielä pienen, kamariorkesterityyppisen, 1927 perustetun Radio-orkesterin ohjelmistoon.<sup>1075</sup> Merikanto ei voinut yltää Klamia koskeviin lukuihin. Yleisradion nuotistossa säilytettiin peräti 58:aa Klamin käsikirjoitusta<sup>1076</sup> ennen niiden äskettäin tapahtunutta siirtämistä Kansalliskirjastoon. Näistä vain 1930-luvun lopulla tehty pieni *Viikkokatsauksen fanfaari ja välisoitto* sekä Yleisradion 25-vuotisjuhlaan 1951 sävelletty *All'Ouverture* ovat varsinaisia tilausteoksia.<sup>1077</sup> Klamin aikana Yleisradio lunasti ilman lukkoon lyötyjä tariffeja tai kirjallisia sopimuksia käyttöönsä sopivan teoksen sovittua summaa vastaan vaatimatta itselleen yksinoikeutta sävellykseen.<sup>1078</sup> Klami hyötyi mutkattomasta käytännöstä<sup>1079</sup> sekä julkisen huomion että tietynasteisen taloudellisen turvan muodossa. Tämä ei estänyt häntä kommentoimasta 60-vuotishaastattelussaan näitä nuoruutensa realiteetteja: ”Tietysti ihan... ihan... se oli kaupantekoa. Se oli pakko.”<sup>1080</sup> Klamin musiikkia käytettiin myös kuunnelmissa<sup>1081</sup> ja sitä soitettiin studiokonserteissa.

Radio-orkesterin julkisissa konserteissa Haapanen itse johti Klamin teoksista *Kaksi espanjalaista serenadia* (Malagueñan ja Tango sentimentalin, 22.4. 1930), *Kehtolaulun Kalevalasta* ja ’3 Bf’ (21.4. 1931), Concertinon oboelle, klarinetille, trumpetille ja jousikvintetille (16.10. 1933),<sup>1082</sup> *Kalevala-sarjan* osat ’Kevään oras’ ja ’Sammon taonta’ Radio-orkesterin ollessa *Kalevalan* juhla-vuonna Helsingin kaupunginorkesterin jäsenen vahvistettu (27.9. 1935), ’Kevään oraani’ Kalevalaseuran Kalevalajuhlassa (28.2. 1938), alkusoiton *Nummi-suutarit* (22.3. 1938), Sarjan pienelle orkesterille (23.9. 1947), *Juhla-alkusointon*<sup>1083</sup> (10.2. 1948), kaksi osaa Sarjasta pienelle orkesterille Radio-orkesterin pohjoismaisessa konsertissa (28.12. 1948), *Kuningas Lear* -alkusoiton (4.10. 1949), *Pyöräilijän* Radio-orkesterin pohjoismaisessa konsertissa (26.10. 1949) sekä *Karjalaisen rapsodian* (28.2. 1950).<sup>1084</sup> Luettelo on pitkä, ja sen laaja tyyliasteikko osoittaa Haapasen olleen kansallista kulttuuria 1930-luvulla rakentaessaan avoin kansallista ja konservatiivista sävyä vailla oleville, kokeileville teoksille. Klamia Haapanen piti esillä muidenkin orkesterien konserteissa, kuten Ylioppilaskuntien Soittajien ohjelmissa; hän oli tämän soittajiston ka-

1075 Syksyllä 1929 Radio-orkesterissa oli 21 soittajaa, syksyllä 1930 24, vuonna 1935 26 ja vuonna 1938 33 soittajaa. Maasalo 1980, 46, 51–53.

1076 Karjalainen 1993, 42.

1077 Aho & Valkonen 2000, 132.

1078 Näin tekijälle jäi oikeus myydä teoksensa kustantajalle. Maasalo 1980, 49.

1079 Karjalainen 1993, 45.

1080 Helenius 1960 ja 1993, 139.

1081 Salmenhaara 1996a, 399.

1082 Lehtonen 1986 ilmoittaa Concertinon kantaesityspäiväksi virheellisesti 16.7. 1933.

1083 Tällä nimellä viitattiin joskus alkusointoon *Suomenlinna*.

1084 Maasalo 1980, 274–277, 298.

pellimestari 1926–1936. Hän johti Klamia – kuten lisäksi ainakin Sibeliusta, Kilpistä, Palmgrenia ja Madetojaa – myös ulkomailla, esimerkiksi kansallisso-sialistisessa Saksassa.<sup>1085</sup>

Klamia yhdistivät Radio-orkesteriin myös muut, henkilökohtaiset siteet. Orkesterin perustamisvaiheessa hänelle itselleen kaavailtiin sen harmonin-soittajan paikkaa. Paikalle kiinnitettiin 1927 kuitenkin toinen soittaja. Or-kesterin alttoviulistina aloitti Klamin ystävä Eero Koskimies, ja vuonna 1928 harmoninsoittajaksi tuli Alvar Andström. Klami omisti ”Radio-orkesterin van-hoillepöjille” vuonna 1931 säveltämänsä *Häämarssin*.

### 12.3. Robert Kajanus, Georg Schnéevoigt ja Helsingin kaupunginorkesteri

Helsingin kaupunginorkesteri, itsenäisyyden alkuaikoina Suomen edustus-soittajisto ja ainoa täysimittainen sinfoniaorkesteri, avusti vuosina 1928, 1931, 1943 ja 1946 Klamin kaikissa neljässä sävellyskonsertissa. Säveltäjän orkesterin piirissä nauttimasta arvostuksesta tämän järjestelyn perusteella ei varsinaisesti voida päätellä mitään, vastasihan sävellyskonserttien kustan-

---

1085 *Berliner Morgenpostin* Walter Steinhauer (28.11. 1937) kirjoitti Klamin alkusoi-ton *Nummisuutarit* esityksestä Toivo Haapasen johtamassa, suomalaiselle musiikille omistetussa Berliinin filharmonisen orkesterin konsertissa: ”Diesmal lernten wir (neben Stücken der bekannten finnischen Meistern Jean Sibelius und Yrjö Kilpinen) vor allem eine sprizige und originelle Lustspielouvertüre des jungen Uno Klami kennen. Sogar dieses amüsante kleine Stück verläugnete aber nicht gänzlich den Hang zum Herben und Schwermütigen, der aus allen übrigen Werken sprach und sicherlich charakteristisch ist für die Musik eines Volkes, das ja hoch im einsamen Norden lebt.” *Berliner Börsenzeitungin* Otto Steinhagen (1937) arvioi: ”Die junge Generation vertrat Uno Klami mit einer Lustspielouvertüre, die musikalisch mit zu den stärksten Eindrücken des Konzerts gehörte. Ein derber Humor, eine kühne, unaufhörlich fließende Erfindung und lebens-voller Schwung kennzeichnen das Werk.” Gertrud Runge (1937) kirjoitti *Deutsche allge-meine Zeitungissa*: ”Der erste Teil des Konzerts vermittelte die Bekanntschaft mit einem in Deutschland bisher noch kaum gehörten Komponisten, dem 37jährigen Uno Klami. Seine wirbelnde Lustspielouvertüre für großes Orchester mit ihren plappernd laufenden oder rhythmisch prägnanten Motiven und ihrer aufgelockerten, farbig-wizigen Instru-mentation atmet echten Lustspielgeist und verrät eine starke Begabung.” Heinrich Stro-bel (1937) arvioi *Berliner Tageblattissa*: ”Unter dem kraftvollen und übersichtlich glie-dernden Dirigenten Toivo Haapanen vom Rundfunk in Helsinki wurden noch vier andere finnische Werke geboten: ein gefälliges Pastorale von Palmgren, ein schwermütiges, auf Volksweisen beruhendes Opernvorspiel von Madetoja und eine Lustspielouvertüre von Uno Klami – ein überaus lustiges Stück, das alle Geister des Humors auf geistvolle Art beschwört und glänzend instrumentiert ist. Oiva Soini trug mit seinem klangvollen Organ de Fjield-Zyklus von Kilpinen vor – einfache, wirkungsstarke Lieder, in denen nationale Weisen mitklingen.” *Uusi Suomi* julkaisi 28.11. 1937 konserttiarvosteluista suomennet-tuja katkelmia. Klamin *Suomenlinnan* esitykseen Heidelbergissä Haapasen johdolla 8.6. 1943 on kiinnittänyt huomiota Kimmo Korhonen 2009, 549.

nuksista vakiintuneen käytännön mukaan kukin säveltäjä itse.<sup>1086</sup> Ensimmäistä sävellyskonserttia *Iltalehden* kriitikkona seurannut Martti Paavola arvioi myöhemmin silloisen sensaatiomaisen ilmapiirin yhdeksi syyksi sen, että johtajana oli Leo Funtek, arvostettu ammattikapellimestari.<sup>1087</sup> Sulho Ranta kirjoitti *Tulenkantajat*-lehdessä Uuno Klamille osoitetussa avoimessa kirjeessä: ”Jokatapauksessa voit olla hyvin tyytyväinen konserttiisi. Saithan 3 markkaa voittoakin.”<sup>1088</sup> Ranta itse sai seuraavana vuonna pitämästään ensimmäisestä sävellyskonsertista ”7000 markan tappion ja yksimielisen haukkumisen”.<sup>1089</sup> Se, että vuoden 1928 debyytistä alkaen Klamin sävellyskonsertit johti säveltäjän itsensä sijasta kokenut ammattikapellimestari, merkitsi siis poikkeusta vakiintuneeseen käytäntöön.

Klami sai olla kärsivällinen odottaessaan sävellystensä sijoittumista kaupunginorkesterin omiin konsertteihin. Kuitenkin jo verrattain nuorena hän sai niissä vahvan aseman, ja hänen sävellyskonserteissaan kantaesityksen saaneita teoksia näyttää siirtyneen ennen pitkää sujuvasti kaupunginorkesterin järjestämien konserttien ohjelmiin. Tämä ei tapahtunut vielä Robert Kajanuksen toimikaudella (1882–1932). Helsingin kaupunginorkesteri toteutti perustajansa 50-vuotisen johtajakauden loppupuolella konservatiivista ohjelmapolitiikkaa. Siinä missä Kajanus oli omistautunut Sibeliuksen musiikin esitaistelija, hän laiminlöi nuorempien suomalaisten säveltäjien esittelyä.<sup>1090</sup> Klami sai uuden vaikutusvaltaisen esitaistelijan, kun loistavan kansainvälisen kapellimestarinuran tehnyt Georg Schnéevoigt aloitti syksyllä 1932 Kajanuksen seuraajana. On mahdollista, että Schnéevoigtin nuorelle suomenkielisellemme säveltäjälle omistama suosio sai Klamin näyttäytymään ruotsinkielisen yleisön silmissä kiinnostavampana kuin hän olisi muuten näyttäytynyt.<sup>1091</sup>

1086 Marvia & Vainio 1993, 367. Vainio (2002, 228) toteaa, että ”suurin osa” sävellyskonserteista – ”ehkä muutamaa Sibeliuksen sävellyskonserttia lukuun ottamatta” – oli suhteessa orkesterin omaan organisaatioon epävirallisia. ”Tämä tarkoitti, että yksittäiset säveltäjät saattoivat niin halutessaan vuokrata orkesterin tiettyä veloitusta vastaan ’avustamaan’ omassa sävellyskonsertissaan. Tapaan kuului lähes poikkeuksetta, että sävellyskonsertin antanut säveltäjä johti itse orkesteria, koska vuokraussopimukseen kuului ainoastaan orkesterin luovutus vuokraajalle muttei orkesterin johtajan luovutusta.”

1087 Professori Martti Paavola Helena Tyrväiselle suullisesti 1983.

1088 Ranta 1928. Kolme markkaa vastaa vuoden 2011 elinkustannusindeksin mukaan 0, 81 euroa.

1089 Sulho Ranta siteerattuna Salmenhaaran 1996a, 347 mukaan. Summa vastaa 1927 euroa vuonna 2011.

1090 Marvia & Vainio 1993, 367–380. Tuire Ranta-Meyer (2004, 54–60) on eritellyt Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmavalintoja Kajanuksen ja hänen väheksymänsä Erkki Melartinin suhteen kannalta.

1091 Klamin opettaja Erkki Melartin oli Kajanusta ja Schnéevoigtia koskeneen ”suuren orkesterisodan” aikana asettunut Schnéevoigtin tukijaksi. Ranta-Meyer (2007, 59) huomauttaa, että tällä oli Kajanuksen kapellimesteritoiminnan loppuvaiheessa Melartinin kannalta vakavat seuraukset.

Tammikuussa 1932 vallanvaihtoa orkesterissa edelsi sittemmin kuuluisaksi tullut Klamia koskeva Kajanuksen ja Schnéevoigtin välinen riita. Laajas-ti lehtien palstoilla käsiteltynä se sai tuoreeltaan herkullisen mediatapahtuman ilmakehän. Riitakysymyksenä oli, oliko Helsingin kaupunginorkesteriin kapellimestarivierailulle tulleeella Schnéevoigtilla oikeus valita ohjelmaansa Klamin *Karjalainen rapsodia*, jonka Kajanus oli aikonut esittää saman konserttikauden ensimmäisessä omassa konsertissaan. Schnéevoigt voitti kiistan musiikkilautakunnan tuella.<sup>1092</sup> *Hufvudstadsbladetin* ironisesta kuvauksesta voidaan saada vaikutelma, että lehden toimitus näki tapahtuneessa suuren orkesterisodan jälkinäytöksen kielipoliittisine latauksineen.

Eilen, kun Kaupunginorkesteri istui vinguttamassa viulujaan, puupuhaltimet vihel-telivät ja vasket kalistivat harjoitusmielessä tämän päivän suurta sinfoniakonsert-tia varten, jota johtamaan korokkeelle kiipeää Georg Schnéevoigt, esitettiin kaiken soiton keskellä pieni välikohtaus. Sellaistahan saattaa harjoituksessa sattua. Mutta kysymys ei ollut siitä, että joku huilisteista olisi trillaillut omin lupinensa tai että pa-tarummunlyöjä olisi lyönyt pum väärällä nuotilla – ei, vaan professori Robert Kajanus se antoi vierailunäytöksen vierailevan kapellimestarin harjoituksessa.

Georg Schnéevoigt koputti nuottitelinettä ja sanoi: Ja sitten otamme Klamin!

Silloin professori Kajanus nousi näkyvästi esiin, esitti pienen välikohtauksensa ja sa-noi nix!

Patarummun lyöjän mansetit tärisivät, huilistit ymmärsivät, että nyt ei sopinut puhallella, ja bassoviulistit seisoivat kuin suojaava muuri taistelevien jättiläisten ja heidän vinguttajiensa välillä, viulut näyttivät epäröiviltä ja harppu tutisi. Syntyi näet periaatekysymys, pitäisikö vaskien tuutata vierailevan kapellimestarin puikon tahdissa vai vaieta yhteisymmärryksessä isä ordinariuksen käskyn kanssa. Onko ka-pellimestarilla oikeus lyödä lukkoon ohjelma, vai saako orkesterin vakituinen johtaja päättää, mitä vieraalla on oikeus johtaa? Harppu ei sitä tiennyt ja vaikenä kuten edes-menneet kanssasaisarensa Babylonin piilipuussa, bassoviulut vain hiukan huokasivat, ja patarummut pitivät mölyt turpeissa mahoissaan.

Sillä aikaa professori Kajanus selitti, että hän oli varannut Klamin teoksen kauden ensimmäiseen omaan konserttiinsa – ja näin se vain oli! No niin, hän kielsi orkesteria harjoittelemasta, ja lopputulos oli, ettei ainutkaan pieni viulunääni päässyt myrskyn keskelle. Mihin prof. Schnéevoigt lisäsi tiedonannon, ettei hän tule johtamaan yhtään mitään, mikäli Klami jää pois.

Suuren kysymyksen ratkaisu siirrettiin musiikkilautakunnalle. Lopputulos ilme-nee alla jukaistusta konserttiohjelmasta. Kun kuuluu asiaan, että välikohtauksen ja kaiketi myös sitä koskevan selonteon tulee olla lyhyt, lopetamme tähän vihjeeseen. Lisäämme vain seuraavan. Lehden avustajan kysyessä professori Kajanuksen näke-mystä intermezzosta tämä vastasi, että hän oli joutunut lupaamaan musiikkilauta-

---

1092 Kajanuksen ja musiikkilautakunnan kireästä suhteesta orkesterin kunnallistami-sen 1914 jälkeen ks. Vainio 2002, 597–600.



kunnalle olla sanomatta mitään. Myöskään professori Schnéevoigt ei asian saaman päätöksen jälkeen halunnut antaa mitään lausuntoa.<sup>1093</sup>

Ingressinä oli: ”Kaksi mahtavaa professoria taistelee säveltäjäraukasta.” Kaupunginorkesterin viulisti ja *Uuden Suomen* kriitikko Yrjö Suomalainen muisteli myöhemmin samaa tapahtumaa:

Ei ole ensinkään ihme, että teos, jossa uudenaikaiset virtaukset säveltäjällä varsinaisesti ensimmäisen kerran liittyivät suomalaiseen aiheeseen, herättää erikoista huomiota. Tämä orkesteriteos oli esitetty muutamaa vuotta aikaisemmin Klamin sävellyskonsertissa, mutta nyt se tuli huomion kohteeksi erikoislaatuisella tavalla, varsinkin kun asiasta väiteltiin sanomalehtien palstoilla varsin kärkevästi.

Schnéevoigt asui silloin vakituisesti Malmössä. Hänellä oli ylimääräinen konsertti Helsingissä ennen v:n 1932 kevätkauden varsinaisten sinfoniakonserttien alkamista. Tämän konsertin ohjelmaan sisältyi mm. Klamin rapsodia.

Orkesterista nähtynä asiain kulku oli tällainen:

---

1093 ”I går då Stadsorkestern satt och gned sina fioler, träblåsarna flötade och mässingen skramlade repetitionsaktigt för dagens stora symfonikonsert med Georg Schnéevoigt på dirigentpallen utspelades ett litet mellanspel mitt i allt spelandet. Sådant kan ju hända på en repetition. Men det var inte så att någon av flöjtblåsarna skulle ha drillat iväg på egen hand eller att pukslagaren skulle ha slagit pom på fel not – nej, det var professor Robert Kajanus som gav ett gästuppträdande på gästdirigentens repetition.

Georg Schnéevoigt knackade i pulpeten och sade: Och så ta vi Klami!

Då reste sig ansenlig professor Kajanus, uppförde sitt lilla mellanspel och sade nix!

Pukslagaren darrade på manschetten, flöjtisterna förstodo att nu dugde det inte att flöjta och basfiolerna reste sig likt en skyddande mur mellan de kämpande titanerna och sina gnidare, violinerna sågo tvehågsna ut och harpan skälvde. Se, det uppstod en principfråga, skulle blecket tutas i takt med gästdirigentens pinne eller tåga i enlighet med den ordinarie faderns order? Är det dirigenten som har rätt att fastställa programmet eller är det orkesterns ordinarie ledare som får bestämma vad gästen har rätt att dirigera? Harpan visste det inte och teg likt sina hädangångna medsystrar i Babylons pilträd, basviolerna bara suckade litet och pukorna höllo sitt vetande inom sina pösande kroppar.

Professor Kajanus förklarade emellertid att han reserverat Klamis verk för sin egen första symfonikonsert för säsongen – och då så! Alltnog han förbjöd orkestern att repetera och resultatet blev att inte en enda liten violinton släpptes lös i stormen. Vartill prof. Schnéevoigt fogade meddelandet att han inte komme att dirigera något alls om Klami bortlämnades.

Lösandet av den stora frågan hänsköts till musiknämnden. Resultatet framgår av programmet för konserten, som återges här nedan. Enär det hör till saken att ett mellanspel skall vara kort och förty även referatet, sluta vi med denna antydan. Och tillägga bara att professor Kajanus, då han av tidningens medarbetare spordes om sin syn på intermezzot, svarade att han fått låv att ge musiknämnden ett löfte att ingenting säga. Och att ej heller professor Schnevoigt efter den utgång saken fått önskade göra något uttalande.” I.B. 1932 (suom. H.T.).

Prof. Schnéevoigt oli saapunut Malmöstä Helsinkiin ja orkesteriharjoitukset aloitettiin viipymättä. Ensimmäiseen harjoitukseen tuli myös prof. Kajanus, jolle oli ilmoitettu Schnéevoigtin ohjelmasta.

Harjoitus alkoi.

Muuta ohjelmaa harjoitettuaan Schnéevoigt virkkaa:

– Jaetaan nyt Klamin rapsodian nuotit.

Nuotit jaettiin orkesterille.

– No, aloitetaan sitten. – Ja Schnéevoigt nostaa puikkonsa. Kajanus:

– Kaupunginorkesterin taiteellisena johtajana minä kiellän orkesteria sitä soittamasta.

Kiellosta piittaamatta Schnéevoigt ryhtyy lyömään tahtia. Mutta orkesterista ei tule ääntäkään.

Kapellimestari laskee puikkonsa ja sanoo tiukasti:

– Hyvät herrat, mitä tämä on? Vielä kerran!

Edelleen täysi hiljaisuus orkesterissa.

Syntyi kiivas sananvaihto kapellimestarien kesken. Orkesterissa oltiin sitä mieltä, että tällainen asia olisi pitänyt selvittää muualla kuin soittajien edessä saattamatta heitä ikävään välikäteen. Harjoitus tietenkin oli keskeytettävä.

Selkkauksesta annettiin tieto musiikkilautakunnalle, jonka puheenjohtaja tuli seuraavaan harjoitukseen. Hän ilmoitti lautakunnan kantana, että vierailevalla johtajalla oli oikeus valita ohjelmansa vapaasti ja että orkesteri on velvollinen häntä totelemaan.

Sen kuultuaan Kajanus nousee tuoliltaan ja ilmoittaa lyhyesti:

– Koska musiikkilautakunta orkesterin ylimpänä elimenä on antanut suostumuksensa, minä peruutan taiteellisena johtajana antamani kiellon.

Schnéevoigtin ja orkesterin järjestysmiehen vaihdettua muutaman vihaisen sanan harjoitus pääsee alkamaan.

– Ja nyt aloitetaan. Tämä harjoitus on minun, ja sivulliset (tällä hän tarkoitti Kajanusta) menkööt tästä huoneesta.

Hyvin itsensä hilliten Kajanus sanaakaan sanomatta siirtyi harjoitussalista viereiseen kahvilahuoneeseen.

Säveltäjälle, joka oli kiusallisen kohtauksen todistajana, Kajanus puoleksi leikillä, puoleksi vakavissaan hymyillen virkahti:

– Jopa sai sävellyksenne reklaamia.

– Mutta en minä sellaista olisi halunnut, oli vähäpuheisen Klamin vastaus.<sup>1094</sup>

Klami oli tuskin kuitenkaan tyytymätön. Erik Tawaststjerna on kuvannut säveltäjän julkisuuskuvan osaksi näin rakentuneita psykologisia elementtejä: ”Karjalaisen rapsodian’ esityksestä tuli Helsingissä ’tapaus Klami’, aivan

---

1094 Suomalainen, Kari (toim.) 1978 siteerattuna teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 54–56.

kuten 'Sacre' oli Pariisissa vuonna 1913 aiheuttanut 'le cas Stravinskyn'.<sup>1095</sup> Klami sai jo toisen kerran skandaalimenestyksensä, *succès de scandale – à la parisienne*.

Ottaen huomioon Kajanuksen edellä esiin tuodun kiinnostuksen Klamia kohtaan on oletettavaa, että hän edisti nuoren säveltäjän työskentelymahdollisuuksia myös toimiessaan 1922–1933 Valtion säveltaiteellisen asiantuntijalautakunnan puheenjohtajana.<sup>1096</sup> Missä valossa kapellimestari *Karjalaisen rapsodian* taiteelliset vaikuttimet näkikään, hänen kiinnostuksensa teokseen ei kerro konservatiivisesta asenteesta. Hän johti jo runsaan kuukauden Schnéevoigt-kahakan jälkeen Kalevalaseuran vuosijuhlissa 'Maan synnyn', *Kalevala-sarjan* tulevan ensi osan ensimmäisen version. Tämä jäi kuitenkin ainoaksi Kajanuksen johtamaksi Klami-esitykseksi. Georg Schnéevoigt saattoi Helsingin kaupunginorkesterin ylikapellimestarina toimia kykyjensä ja asemansa johdosta nimenomaan Klamin suurelle orkesterille kirjoittamien teosten sytyttävänä tulkkina ja esitellä niitä myös kansainväliselle yleisölle. Aarre Merikanto sai 1930-luvulla mielestään aiheen valittua, ettei Schnéevoigt ottanut johtaakseen partituureja uusilta säveltäjiltä "paitsi Klamilta, joka on tämän lempisuojahti".<sup>1097</sup>

Schnéevoigtin johtamat *Karjalaisen rapsodian* esitykset kaupunginorkesterin konserteissa 15.1., 17.1. ja 22.4. 1932 olivat teoksen ensimmäiset esitykset vuoden 1928 kantaesityksen jälkeen. Jäi Schnéevoigtin tehtäväksi toteuttaa vuonna 1933 *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesitys sekä seuraavana vuonna viedä *Karjalainen rapsodia* Helsingin kaupunginorkesterin kiertueohjelman osana Englantiin, missä se esitettiin Lontoon Queens Hallissa (1.6.) ja Hullin City Hallissa (5.6.). Rapsodia vakiintui vuodesta 1936 alkaen Helsingin kaupunginorkesterin kantaohjelmistoon. Se esitettiin tästä ajankohdasta lähtien sodan päättymiseen 1944 mennessä eri kapellimestarien johdolla kerran, joskus kahdesti vuodessa.<sup>1098</sup> Orkesteri esitti osia *Kalevala-sar-*

1095 Tawaststjernalla (1959) ei ollut selvyttä Kajanus–Schnéevoigt-skandaalin tarkasta ajankohdasta, koskapa hän tässä Klamin akateemikkonimityksen yhteydessä julkaistussa kirjoituksessa ilmoittaa kapellimestarien "rettelöineen" teoksen kantaesitysoikeudesta. Tawaststjernan kuvaukseen yhdistyy ilmeisesti elementti *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesityskonsertin tapahtumista vuonna 1933 hänen kirjoittaessaan: "[Esityksen päätyttyä] Schnéevoigt pyytää hiljaisuutta ja sanoo: 'Haluaisin kiittää herra Klamia, hän on täällä, mutta hän on piiloutunut.' Katila (Katila 1933) toteaa viimeksi mainitun konsertin arvostelussaan: "Säveltäjää kutsuttiin pontevasti esiin – mutta turhaan." Yrjö Suomalainen (Suomalainen 1933) kirjoittaa: "Säveltäjää vaadittiin voimakkaasti esiin teoksen päätyttyä, mutta turhaan."

1096 Klamin nimeä ei sisälly Matti Vainion kokoamaan luetteloon niistä suomalaisista musiikin ammattilaisista, jotka kääntyivät Kajanuksen puoleen taloudellisen tuen toivossa. Vainio 2002, 593–594.

1097 Heikinheimo 1985, 365. Ks. myös Aho & Valkonen 2000, 89.

1098 Marvian & Vainion (1993) julkaisemien tietojen mukaan esitykset olivat seuraavat:

*jasta* – varsinkin *Kalevalan* satavuotisjuhlavuonna 1935 – ennen kuin toteutti viisiosaisen version kantaesityksen Klamin kolmannessa sävellyskonsertissa sotavuonna 1943. Siitä huolimatta eräiden suurelle orkesterille kirjoitettujen teosten poissaolo ohjelmista kiinnittää huomiota. Esimerkiksi sarjaa *Scènes de la vie campagnarde (Fête populaire en plein air)* eli *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* tai *Merikuvia*-sarjan osaa 'Capitain Scrapuchinat' orkesteri ei Klamin elinaikana esittänyt.

Tämän tutkimuksen luvussa 17.1. Kalevala-sarjan syntyvaiheet palataan kysymykseen Kajanuksen roolista tämän teoksen synnyssä.

#### 12.4. A. O. Väisänen, Kansankonservatorio ja Kalevalaseura

Armas Otto Väisänen (1890–1969) suoritti laaja-alaiset opinnot ja teki monipuolisen ammattiuran ennen kuin jäi eläkkeelle vuosina 1956–1959 hallussaan pitämästä Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorin virasta. Hän opiskeli Kajanuksen johdolla Helsingin filharmonisen orkesterin orkesterikoulussa ja toimi kyseisen orkesterin, myöhemmän Helsingin kaupunginorkesterin alttoviulistina. Hänen oppiaineitaan yliopistossa olivat kansanrunoustiede ja venäjän kieli. Hän oli Sivistysjärjestöjen kansankonservatorion johtaja 1926–1957 ja toimi Kalevalaseuran toimistonhoitajana 1919–1930, sihteerinä 1930–1941 ja puheenjohtajana 1942–1962. Vuosien ajan hän oli käytännössä Kalevalaseuran aktiivisin toimija. Kun Väisänen luottamustoimiin kuului Lallukan Taitelijakodin Säätiön hallituksen jäsenyys (1932–1969), hakemus, jonka ansiosta Klameista tuli vuonna 1933 taiteilijakodin asukkaita, lienee kulkenut hänen silmiensä editse. Tämän tarmokkaan miehen tuttavuus merkitsi Klamille kuitenkin ennen muuta yhteyttä suomalais-ugrilaista kansanmusiikkia ja kansanperinnettä koskevaan oppineisuuteen sekä suomalaisten kulttuuri-instituutioiden, erityisesti Kalevalaseuran piiriin. Väisänen teki Suomen rajojen ulkopuolelle yhteensä 18 tutkimusmatkaa. Hän liikkui sekä lähisukukansojen alueilla että laajemmin suomalais-ugrilaisten kansojen parissa.<sup>1099</sup>

Väisänen itse ei todellakaan vähätellyt sitä merkitystä, joka hänellä oli ollut Uuno Klamin luomistyölle. Muistokirjoituksessaan Klamille hän kirjoitti *Kalevalaseuran vuosikirjassa* 1962:

---

29.3. 1936 johtajana Ole Edgren, 31.1. 1937 joht. Nicolai van der Pals, 23.1. 1938 joht. Schnéevoigt, 10.4. 1938 joht. Edgren, 12.2. 1939 joht. Martti Similä, 17.11. 1939 joht. Haapanen, 29.9. 1940 joht. Pals, 9.2. 1941 joht. Similä, 29.4. 1942 joht. Schnéevoigt, 21.3. 1943 joht. Similä, 4.6. 1944 joht. Similä.

1099 Asplund [2007].

Klami tuli kerran luokseni saunaan ja silloin sukeusi puhetta sopivasta teemasta sellosävellykselle. Ojensin hänelle Robert Lachin julkaisusta parikin sävelmää, jotka ovat kauniita. Klami hyväksyi ne heti ja käytti niitä sitten fantasiassaan.<sup>1100</sup>

Saunakutsun perusteella Klamin ja Väisäsen suhdetta voidaan kuvata ystävyudeksi. Väisäsen mainitsema sellosävellys, *Tšeremissiläinen fantasia*, syntyi vuonna 1931, jolloin Klami oli toiminut kahden vuoden ajan Sivistysjärjestöjen kansankonservatorion palveluksessa Väisäsen alaisena. Klami opetti siellä 1929–1932 pianonsoittoa ja 1930–1932 musiikinteoriaa.<sup>1101</sup>

Muistokirjoituksesta ilmenee, että Väisänen kävi Klamin kanssa keskusteluja *Kalevala-sarjasta* jo varhaisessa vaiheessa.

Muistan elävästi käynnin, jonka Klami teki luokseni Kalevala-Seuran toimistoon. Hän mainitsi ajatelleensa Kalevala-oratoriota. Minun sanottuani, että ehkäpä Kalevala-sarja olisi sopivampi sarjateoksen nimeksi, hän heti hyväksyi ajatuksen. Samalla hän anoi stipendiiä tarkoitustaan varten. Hän saikin apurahan, joka kylläkään ei ollut suuri, sarjan ensi osaa ”Maan syntyä” varten.<sup>1102</sup>

Samaan tapaamiseen Väisänen viittasi laajemmin jo 1955 julkaisemassaan muistikuvassa.

Uuno Klamin kanssa tein tuttavuutta siinä 1930:n paikkeilla todeten hänet lahjakkaaksi säveltäjäksi. Kerran hän sanoi suunnittelevansa Kalevala-oratoriota. Huomautin, että ’oratorio’ voisi Kalevalan yhteydessä olla outo ja kehotin häntä säveltämään orkesterisarjan, jonka esittäminen voisi tapahtua Kalevalaseuran toimeenpanemissa perinteisissä Kalevalajuhlissa. Kalevalaseura myönsi sitten Klamille vaatimattoman apurahan, ja hänen *Kalevala-sarjansa* ensimmäinen osa, *Maan synty*, esitettiin Kalevalajuhlissa 1932 Robert Kajanuksen johtamana. Muistan hyvin että Kajanus piti teoksesta, vaikka se olikin hänelle läheisestä tyylistä poikkeava.<sup>1103</sup>

Päätellen tästä Väisänen oli paikalla, kun ”Johdanto Kalevala-oratorioon” – *Kalevala-sarjan* aloitusosan ’Maan synty’ ensi versio – sai ainoaksi jääneen esityksensä Kalevalaseuran vuosijuhlissa 28.2. 1932. Klamin orkesterisävellyksen *Karjalaisia tansseja* (1935) sisältämät kansansävelmät ovat Väisäsen toimittamasta julkaisusta *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*.<sup>1104</sup>

Vuonna 1933 Väisänen solmi toisen avioliittonsa taidemaalari Akseli Gallen-Kallelan tyttären, kuvataiteilija Kirsti Gallen-Kallelan kanssa. Näin hän sulautui Klamin silmissä ehkä aiempaakin enemmän osaksi kansallisen kulttuurin sydäntä, sen suurmiesmyyttejä ja romanttisen nerouden sädekehää.

1100 Väisänen 1962, 341.

1101 Aro & Anja Salmenhaara [1972], 139, 143.

1102 Väisänen 1962, 339.

1103 Väisänen vuonna 1955 siteerattuna Ahon 1985, 34 mukaan.

1104 *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* 1928.

Mainittujen suomalaisten musiikki- ja kulttuuripiirin vaikuttajahahmojen lisäksi Klami toimi vuorovaikutuksessa myös monien muiden kanssa. Hänen suhdettaan Sibeliukseen ei voida luonnehtia varsinaiseksi vuorovaikutussuhteeksi. Hän ei tullut osaksi Järvenpään säveltäjän henkilökohtaista piiriä ja oli suhteessa tähän aivan eri asemassa kuin esimerkiksi Sibeliuksen sävellysoppilaat Kuula ja Madetoja. Ajateltaessa Klamin menestystä ja urastrategioita on Sibeliuksen vaikutusvalta ja suositusten muodossa annettu tuki kuitenkin otettava huomioon. Tämän kaltainen tuki ei tullut nuorten säveltäjien joukosta ainoastaan Klamin osaksi, mutta sen merkityksestä antaa kuvan Klamin Sibeliukselle vuonna 1936 osoittama kirje.

Uskallan käätyä puoleenne pyynnöllä, joka tuskin on hienotunteisuuden rajojen sisällä, mutta johon perin kiusalliset olosuhteeni minut pakoittavat. Minulla on opetusministeriössä anomus taiteilijaeläkkeen saamista varten, ja nyt olen määrääviä piirejä lähellä olevilta ystäviltäni kuullut, että anomuksellani on mahdollisuus tulla piakkoin hyväksytyksi. Mutta samalla sain myös kuulla, että asialleni olisi suureksi eduksi, jos voisin anomukseeni vielä liittää Teidän asiastani lausuman mielipiteen. Rohkenen nyt siis pyytää lausuntoa, jos minulla on sellaisia ansioita säveltaiteen palveluksessa, jotka ehkä ovat valtion tunnustuksen arvoisia.

Olisin todistuksestanne sanomattoman kiitollinen. Toivon myös, etten tuota pyynnölläni Teille kovin paljon vaivaa.

Kunnioituksella ja ihailulla

Uuno Klami<sup>1105</sup>

---

1105 Uuno Klami Helsingissä 14.3. 1936 päivätyssä kirjeessä Jean Sibeliukselle. Kansallisarkisto, Sibeliuksen perheen arkisto, Jean Sibelius, Kirjeenvaihto, saapuneet kirjeet, kansio 34. Sibeliuksen suosittelema hakemus toi tällä kertaa Klamin osaksi vuonna 1939 myönnetyn valtion viisivuotisen taiteilija-apurahan. Aho & Valkonen 2000, 164–165.

## 13. Klamin kansanmusiikkinäkemyksen piirteitä

Klamin Pariisin-ajan tuotannosta ei tavata vielä tyylikelementtejä, jotka näyttäytyisivät ”suomalaisina” jossakin tämän sanan konventionaalisessa, kansallisessa tai kansanomaisessa merkityksessä. Pian sen jälkeen tuollaisia elementtejä alkoi ilmestyä hänen musiikkiinsa sellaisten toisten ainesten rinnalle, joita voidaan pitää etnis-symboliselta kannalta katsoen ei-suomalaisina. On tärkeää huomata, ettei hän – toisin kuin Sibelius, Kuula, Madetoja ja monet muut tyypillisesti häntä vanhemmat suomalaiset säveltäjät olivat tehneet – liikkunut kansan parissa sen oletetusti ”luonnollisia” tai ”autenttisia” ilmaisuja muistiin merkiten. Tässä suhteessa hän poikkesi myös Béla Bartókidista. Unkarilaissäveltäjä tähdensi vuonna 1931, miten tärkeää säveltäjälle oli keruutyön omakohtainen suorittaminen maaseudun väestön asuinsijoilla, jotta nuo ohjelmistot ulottaisivat hänen tuotantoonsa ”syvän” ja ”kestävän” vaikutuksen.<sup>1106</sup> Klamin Bartókin maanmiestä, Zoltán Kodályä koskevassa maininnassa vuodelta 1957 saa muodon ajatus, että säveltäjä voi ammentaa kansanmusiikkia myös omasta mielikuvituksestaan: ”Hän [Kodály] kuuluu niihin harvinaisuuksiin, jotka paljolti tekevät kansanmusiikkinsa itse.”<sup>1107</sup> Klamin sävellysten kansanmusiikkilainoja ja niiden käsittelytapoja erittelemällä voidaan lähestyä kysymystä säveltäjän identifikaatiosta maailmansotien välisessä, muuttuvassa Suomessa ja maailmassa. Tutkimus voi tässä tarkoituksessa kysyä, tähdentääkö jokin sävellys taustakulttuurinsa kuviteltua, ”autenttista” kansallista orgaanisuutta, kulttuurin osien vuorovaikutuksellista yhteyttä sekä säveltäjäsubjektin ja musiikillisen objektin erottamattomuutta. Kun päämääränä on osoittaa Klamin identifikaation kiinnekohtia kansallisessa ja kansallisuuksien rajat ylittävässä länsimaisessa kulttuurissa, voidaan esimerkiksi kysyä, saavatko suomalaiset ja ei-suomalaiset kansanmusiikkiainekset hänellä samanlaisen käsittelyn. Seurattaessa Klamin musiikin ei-kansallisten viittausten vastaanottoa voidaan havainnoida suomalaisen musiikki-ilmaston ideologisia painotuksia.

<sup>1106</sup> Bartók 1972, 168–169.

<sup>1107</sup> K–i., U. [Klami, Uuno] 1957a.

### 13.1. Kansansävelmä Klamin Karjala-näkemyksessä

*Kalevala-sarjan* syntyvaiheita koskevassa kirjoituksessaan vuodelta 1957 Klami kertoo, etteivät kansalliset musiikkipyrkimykset 1930-luvun alkaessa kiinnostaneet häntä.<sup>1108</sup> Millaisin tarkoituksin hän siis ryhtyi suunnittelemaan teosta, joka sai nimen *Karjalainen rapsodia*? Klamin tuotantoon kuuluu tämän epätavallisen menestyksen saaneen teoksen lisäksi muitakin, joiden ot-sikko viittaa suomalaisen kansallisromantiikan keskeiseen alueelliseen symboliin, Karjalaan. Karjala, *Kalevala* ja kansallinen muinaisuus muodostivat suomalaisessa kulttuurissa ideologisesti latautuneen ajatuksellisen kokonaisuuden, johon aikalaiset eivät voineet olla jollakin tavoin suhteuttamatta *Karjalaista rapsodiaa* (1927), *Karjalaista prašniekkaa* (1934), *Karjalaisia tansseja* (1935) ja *Karjalaista toria* (1947). Kuten Sibeliuksen *Kalevala*-teoksiin, Klamin Karjala-aiheisiin sävellyksiinkin saattoi sisältyä kansanmusiikillisia aineksia. Niitä sisältävät *Karjalainen rapsodia* ja *Karjalaisia tansseja*, jotka suhteessa Klamin ammatilliseen kaareen ja Suomen historian vaiheisiin ovat syntyneet erilaisina ajankohtina. Kansanmusiikillisiin aineksiin ja niiden käsitteilytapoihin liittyvät symboliset merkitykset eivät näyttäyty näissä sävellyksissä samassa mielessä latautuneina. Sävellysten syntykontekstilla voi olla erojen selittäjänä merkityksensä. Samalla eräät säveltäjän Pariisin-kauden tuotannossa ilmenneet tyylin ja sävellystekniikan piirteet jatkavat molemmissa sävellyksissä olemassaoloaan.

#### 13.1.1. Karjalainen rapsodia

Suomen asevelvollisuuslaki määräsi Pariisista Suomeen palanneen Uno Klamin isänmaan palvelijaksi. Joulukuussa 1925 jo kolme sotaa käynyt säveltäjä astui alokkaana Karjalan kaartin rykmenttiin Viipuriin suorittamaan asepalvelustaan.<sup>1109</sup> Hän sai nyt ajatella Suomen ideaa maailmaa nähneen ammattisäveltäjän näkökulmasta. Hänen vapauduttuaan joulukuun 1926 alussa palveluksesta *Karjalainen rapsodia* oli hänen ensimmäisten sävellystöidensä joukossa.<sup>1110</sup> Rapsodia täyttää epäilemättä ne kriteerit, joita säveltäjä itse käytti arvottaessaan teoksiaan silloin kun hän vuonna 1933 lähestyi Suomen opetusministeriötä apuraha-anomuksen muodossa. *Karjalainen rapsodia* on painava sävellys, ajatellaanpa sitä keston, soitinkokoonpanon tai musiikillisen työskentelyn kunnianhimoisuuden kannalta. Sen kotimaassa tapah-

<sup>1108</sup> Klami 1973, 44.

<sup>1109</sup> Aho & Valkonen 2000, 83–84.

<sup>1110</sup> Kalevi Ahon kokoaman Klamin teosten luettelon perusteella (Aho & Valkonen 2000, 311–312) säveltäjän ainoa vuonna 1926 valmistunut teos oli nyt uuden orkesteriasun saanut *Habanera*. *Karjalainen rapsodia* op. 15 (ks. myös teoksen käsikirjoitus, joka poikkeaa painetusta versiosta) on hänen ainoa 1927 valmistunut sävellyksensä.



tunutta sävellystyötä ohjasi ilmeisesti ajatus esittäytymisestä pääkaupungin konserttiyleisölle ja kriitikoille ensimmäisen sävellyskonsertin merkeissä. Nuori säveltäjä tiesi, että häneltä odotettiin ”omaa sanottavaa”. Ensimmäiseen sävellyskonserttiin suomalaisen musiikkielämän instituutiona<sup>1111</sup> liittyi myös ajatus Helsingin yliopiston juhlasalin vuokraamisesta ja Helsingin kaupunginorkesterin myötävaikutuksesta. *Karjalaisesta rapsodiasta* tuli Klamin 27.9. 1928 pitämän ja Helsingin kaupunginorkesterin avustaman ensimmäisen sävellyskonsertin päänumero. Siinä on siksi paikallaan nähdä kansallisen musiikkikulttuurin auktoriteeteille ja suomalaiselle yleisölle suunnattu painava keskustelunavaus. *Karjalaisesta rapsodiasta* ei ole voitu tunnistaa yhtään nimeltä tunnettua kansansävelmää, mutta sen sävelaiheiden suomalaista kansanmusiikkisävyä on pidetty kiistattomana.<sup>1112</sup> On mahdollista, että Klami ”teki” tässä ”kansanmusiikkinsa itse”. Tarkasteltaessa säveltäjän tapaa käsitellä kyseisiä potentiaalisia identiteettisymboleja voidaan pohtia, kuinka altis hän oli mukautumaan vallitsevan kansallisen kulttuurin integroivaan vaikutukseen.

*Karjalaisen rapsodian* ensimmäinen kansanmusiikkisävyinen aihe esiintyy selloilla painetun partituurin sivun 10 tahdista 8 alkaen (HN 7, *esimerkki* 1a).<sup>1113</sup> Kyseessä on lakea e-molli-aihe, jonka karakteristiset ominaisuudet sisältyvät neljään ensimmäiseen tahtiin. Niiden aikana melodiakaarros ehtii laskeutua dominantilta toonikalle ja siitä käsin kohottautua molliasteikon luonnollisen 7. sävelen kautta toonikan yläoktaaviin. Tämän selväpiirteisen säkeen jatko enteilee yhtä selväpiirteistä jälkikäettä ja rakenteen sulkeutumista periodiseksi kokonaisuudeksi, mutta pienoismuoto jää avoimeksi. Aihe tavataan d-mollissa tahdeissa 11:7–12:2. Karjalaisuutta otsikkonsa kautta painottavan sävellyksen osana tämä synkeä aihe on outo. Hidas tempo, legatoartikulaatio, tumma sointiväri ja selkeän sävellajitunnun puitteissa toteutuva ekspressiivinen, alkusäkeen osalta doorissävyinen melodialinja eivät tee siitä pelkästään kansanmusiikkisävyistä vaan antavat sille tässä yhteydessä hämmästyttävästi tutun eteläpohjalaisen leiman.<sup>1114</sup> Klamin näkemys poikkeaa modernimpien harmonia- ja soitinnusratkaisujensa puolesta toisaalta pohjalaisuuden tulkinnoista sellaisina kuin ne esimerkiksi tulivat 1920-luvulla tunnetuiksi Madetojan oopperasta *Pohjalaisia* sekä jo aiemmin Kuulan kansanlaulusovituksien perusteella. Kansansävelmäaihetta kuljettavia selloja lukuun ottamatta muut jousisoittimet puuttuvat tässä tekstuurista. Klami ei

1111 Musiikki-instituution käsitteestä ks. Heiniö 1989.

1112 Tällaisen käsityksen tekijälle ovat esittäneet suomalaisen kansanmusiikin asiantuntijat ja tällä alalla sittemmin professoreiksi tulleet Heikki Laitinen (suullisesti ja kirjoittein, 1987 ja 1987a) ja professori h.c. Martti Pokela (suullisesti 1987).

1113 Viitataan jatkossakin *Karjalaisen rapsodian* painettuun partituuriin.

1114 Aiheen jatkoon ja siihen liittyvän c-sävelen myötä sävy muuttuu aioliseksi.

10 *rall.* *à tempo* *rall.*

Fl. 1. *p sub.* 6 *rall.*

Ob. 1. *p sub.*

Fag. *p*

Viol. *p*

Vle. *p sub.* *div. pizz.* *Tutti pizz. pp*

Vc. 4 Celli Soli *div. pizz. pp*

7 *Moderato* ( $\text{♩} = 44$ )

Fl. 1. *fp*

Clar. 1. *fp*

Fag. *ppp*

Arpa I *fp*

Arpa II *fp*

Vle. *Cello Solo*

Vc. *p espressivo*

S. S. L. I.

Esimerkki 1a. *Karjalainen rapsodia*, s. 10.

18

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

C. Fag.

Cor.

Tr.

Trb. Tuba

Timp.

T. mil.

Piatti Gr. C. Tamt.

Viol.

Vle.

Ve.

Ch.

S. S. L. 1.

Esimerkki 1b. *Karjalainen rapsodia*, s. 21.



kirjoita kiinteää bassolinjaa eikä pitkiä sitovia säveliä, joita säveltäjät ovat käyttäneet usein halutessaan antaa harmonialle lämpöä ja juurevuutta. Ohut orkesterikudos sallii hiljaisen eteeristen säestävien sointien nousta kuuluville. Harput kannattelevat hennosti sointupohjaa tahtiosien jälkimmäiselle puoliskolle sijoitettuina. 1. huilulla ja 1. klarinetilla esiintyy Klamin *Habanerasta* tuttuja keveitä, nopeita arpeggioituja nelisointuja, jotka viittasivat tuossa Pariisin-aikaisessa nuoruudensävellyksessä Espanja-aiheisen musiikin perinteeseen ilmaisukeinoon, *rasgueado*-kitaratekniikkaan.<sup>1115</sup>

Vastaava soittimellinen idea oli jo pianokonsertton *Une nuit à Montmartre* Grave-osan avauksessa (tahdist 4 alkaen) irrotettu mainitusta topografis-etnisestä viitekehyksestä, jolloin tyylikonteksti sijoittui lähelle ”venäläisen” Stravinskyn maailmaa. Sama koskee nyt tarkasteltavaa *Karjalaisen rapsodian* soitinnusratkaisua. Kun kyseinen rapsodian aihe palaa myöhemmin a-mollissa (HN 18 alkaen, 21:1–23:3), sen luonne ja soittimellinen käsittely ovat toiset. Sen synkeys saa käyrätorvien *forte fortissimo* -toteutuksena, dissonoivan orkesteritekstuurin osaksi tuotuna nyt uhoavan sävyn, jota sotilasrummun pärinän terästävä rytmikäs orkesteri-*tutti fortissimossa* painokkaasti alleviivaa (*esimerkki 1b*). Nämäkin partituurisivut sijoittuvat silti venäläis-

### Esimerkki 1c. *Karjalainen rapsodia*, 27:10.

1115 *Habanerassa* 16:1 alkaen. Ks. *Habaneraa* ja Klamin ensimmäisen pianokonsertton aloitusta koskeva huomio tämän tutkimuksen luvussa 7.3. Habanera taidemusiikin säveltäjien genrevalintana, s. 332, 337.

The image displays a page of a musical score for 'Karjalainen rapsodia, s. 33'. The score is written for a large orchestra, with instruments arranged in three systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Tuba, and Trigon (Trgl.). The third system includes Violin (Viol.), Viola (Vle.), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and '2.3.' (second and third endings). The Tuba part is specifically labeled 'Tuba' and 'p'.

Esimerkki 1d. *Karjalainen rapsodia*, s. 33.

ranskalaisen orkesteri-ilmaisun piiriin. Tässä korkeiden puupuhaltimien ja jousten orkesteriäänet on saatettu liikkeeseen 1/16-trioliartikulaation keinoin esimerkiksi jakamalla pitempiä säveliä nopeiksi sävelrepetitioiksi (korkeilla jousilla) tai tuottamalla ”väreilevää” sivusävellikettä (oboeilla ja klarineteilla). Tämä *tutti*-tyyppi oli Klamil vireillä jo ”Montmartre-konserton” ilmeisestikin *Pétrouchka*-vaikutteisessa osassa ’Ronde’ (ks. esimerkiksi 74:3–75:3, 82, 91:5–92:5).<sup>1116</sup>

Rapsodian toinen kansanmusiikkisävyinen aihe (HN 23 alkaen, *esimerkki* 1c) ei ole laulullinen vaan tyylitellysti pelimannihenkinen. Sen kansanmusiikillisena esikuvana voidaan pitää kansanomaista klarinetinsoittoa, vaikka tasapitkiksi nelitahtisiksi säkeiksi jäsentyvän pelimanniaiheen esittelee tässä 1. oboe; aihe on vasta myöhemmin uskottu klarinetille (31:6 alkaen). 1/16-aika-arvoin toteutuva, lähinnä diatonisista asteittaiskuluista f-mollissa rakentuva lurittelu tuo näiden ominaisuuksien puolesta mieleen Klamin varhaisen ’Polkan’ pääaiheen, myös sen oboelle uskotun esittelyn (’Polka’ 3:2). Samoin kuin ’Polkassa’ (7:5 alkaen), painottomalla tahtiosalla esiintyvien 1/8-säveltoistojen (27:12, 28:5, 28:7, 45:4) voidaan tässäkin ajatella myötäilevän suomalaisen polkan kahta luonteenomaista hyppyaskelta.<sup>1117</sup> Oboelaiheelle luonteenomainen tyylitelty ja mahdollisiin kansanmusiikkiesikuviin verrattuna liioitellulta näyttävä virtuoosisuus<sup>1118</sup> on todennäköisesti toteutettu toimimaan osana Klamin laajempaa soitinnussuunnitelmaa. Samoin kuin ’Polkassa’, säveltäjä hyödyntää nopeiden sävelkulkujen asteittaisuutta kaksintamalla melodia-aiheen sen kehittelyiden soitinnusratkaisussa alaterssissä (28:1 ja 46:4 alkaen) tai alakvartissa (32:7 alkaen, *esimerkki* 1d). Näin hän luo mm. Ravelilta ja ”venäläiseltä” Stravinskylta tutuin keinovaroin vilkkaan värikästä orkesteritekstuuria partituurin kirkkaassa ylärekisterissä.<sup>1119</sup> Kansanomaisen aiheen käsittely on myös polytonaalisen harmonian osalta ”venäläis-ranskalainen”. Ensimmäisessä esiintymässä trumpetit, 2. oboe, klarinetit ja 1. fagotti sulautuvat melodian taustalla F-duuri-harmoniaan, jonka käsittely on terssikäänönsineen ja h-sävelineen kuitenkin laadittu duuri-molli-tonaalisen harmonian äänenkuljetuksen säännöistä riippumatta. Harmonian lineaaristen, toisistaan erottuvina kerroksina hahmottuvien tasojen vakiinnuttaminen on ollut Klamin kirjoitustavan oleellinen tekijä. Oman tasonsa edellä kuvattuun kevyesti dissonoivaan harmoniarakenteeseen lisää vielä 2. fagotin matalalla

1116 Sivunumerot koskevat pianokonserton partituurin painettua versiota. Ks. luku 10.3.3. *Ronde*, 361.

1117 Ralf Parland viittaa Klami-esseessään (1945) *Karjalaisen rapsodian* ”finaalipolkaan”.

1118 Professori Heikki Laitinen (1987) katsoo, että verrattuna varsinaiseen kansanmusiikkiin tämän Klamin aiheen virtuoosisuus on liioiteltua.

1119 Vrt. luku 14. Klami orkesterinkäyttäjänä. 14.2.1. Väreilevät sointijatkumot.



25

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Timp.

Trgl.

Viol.

Vle.

Ve.

Cb.

Solo

stacc.

stacc.

pizz.

div.

pizz.

senza sord.

S. S. I. 1.

Esimerkki 1e. *Karjalainen rapsodia*, s. 29.

35

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Timp.

Camp.

Cel.

Arpa I

Arpa II

Viol.

Vle.

Vc.

Cb.

S. S. I. 1.

Esimerkki 1f. *Karjalainen rapsodia*, s. 39.



kertaama sävelkulku d–a, joka hahmottuu tässä toonika–dominantti-liikkeeksi d-tonaliteetin puitteissa.<sup>1120</sup>

Myös rapsodian kolmas kansanmusiikkiaihe (HN 25+2, *esimerkki 1e*) on tanssisävelmä ja mahdollisesti polkkaa. Klamin tarkoitus luonnehtia se nimenomaan edellisestä aiheesta poikkeavaksi käy helposti ilmi: ensi esiintymässä se on uskottu solististen puhaltimien sijasta viuluille ja asteittaiskulkujen asemesta rakennettu D-duurin I, IV ja V asteen murretuista kolmisoinnuista. Tahdista 39:2 (HN 35+2, *esimerkki 1f*) ja myöhemmin 48:1 alkaen se tavataan runsaammin soitinnettuna ja hieman muuntuneena *tutti*-tekstuurissa E-duurissa. Tämänäyttypinen murrettujen perussointujen yksinkertainen edestakaisin ”sahaaminen” oli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaisissa polkka- ja muissa tasajakaisissa tanssisävelmissä tavallista. Myös tämän, nelitahtisista säkeistä ja säännöllisestä sointurytmistä koostuvan aiheen muotoilusta käy siitä huolimatta ilmi säveltäjän yksinkertaistava, tyyllittelevä pyrkimys.<sup>1121</sup> Yksinkertaistamisen sävellysteknisenä perusteena on todennäköisesti tässäkin – mahdollisia tyyllillis-esteettisiä perusteita unohtamatta – Klamin kirjoittama polytonaalinen harmonia ja siihen yhdistyvä soitinnusratkaisu. Samanaikaisten tonaalisten keskusten on erottuakseen oltava selkeitä. Ohuesti soitinnetussa ensi esiintymässä piirtyy samanaikaisesti 1. viulujen D-duurin kanssa 2. viulujen lähinnä d-mollia edustava taso. Alttoviulujen, trumpettien ja käyrätorvien säestyssoinnut sisältävät sekä duuri- että molliterassin. Matalien jousten yksinkertainen kulku g – c – g – d – g toteuttaa G-tonaliteetin – duurin tai mollin – sointuprogression I – IV – I – V – I bassolinjaa. Aiheen toisessa ja meluisassa kolmannessa esiintymässä tuo ikään kuin harhaileva bassolinja korvautuu triviaalisuuteen saakka alleviivatulla E-duurin perussävel e:llä. Bitonaalista kirpeyttä tuottaa vain duuri- ja molliterassin samanaikaisuus.<sup>1122</sup>

Kahden tanssisävelmän jälkeen Klami tuo esiin tahdista 34:3 alkaen (HN 29+3, *esimerkki 1g*) *Karjalaisen rapsodian* neljäntenä ja viimeisenä kansanmusiikillisena aiheena E-duuri-sävelmän, joka voidaan katsoa suomalaisen uudemman kansanlaulutyylin edustajaksi ja mahdollisesti piirileikkisävelmäksi. Sävelmä on kirjoitettu kaikkea sentimentaalisuutta kaihtaen soolotrumpetil-le, *piano*, esitysohjeena *Imitez le cornet à piston* (jäljitelkää kornettia). Tasapituisista kahdeksantahtisista säkeistä koostuvan lausekkeen muoto on aabb<sup>1</sup>. Alkusäe levittäytyy I asteen kolmisoinnun murrettuja säveliä pitkin riemukkaan levollisesti yläoktaaviin ja kääntyy sen yläpuolisella fis:llä käytyään laskevaan asteittaiskulkuun. Jälkikäettä leimaavat piirileikkimäistä sävyä antavat tasakestoiset rauhalliset säveltoistot, joita säveltäjä hyödyntää eri tavoin

1120 Vrt. luku 10.1. Keinulaulu & Polka, s. 295.

1121 Heikki Laitisen huomio (1987).

1122 Myös kvintti h:n rinnalla esiintyvä kvartti a lisää kirpeää väriään E-duuri-tehoon.

29

Clar.

Tr.

Imitez le cornet à pistons  
1. Solo

col bacc. di legno

Piatti

rpa I

rpa II

Viol.

Tr.

Arpa I

Arpa II

30

Tr.

Arpa I

Arpa II

Viol.

div. simile

Vle.

simile

S. S. L. 1.

Esimerkki 1g. *Karjalainen rapsodia*, 34:3–.

52

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Tuba

Timp.

Trgl.

Piatti Gr. C.

Tamt.

Camp.

Cel.

Arpa I II

Viol.

Vle.

Ve.

Cb.

*col banch. di legno*

*col banch. di legno*

S. S. L. 1.

Esimerkki 1h. *Karjalainen rapsodia*, s. 52.



Tr.

Arpa I

Arpa II

Viol.

Vle.

Clar.

Fag.

Tr.

Trgl.

Arpa I

Arpa II

I

Viol.

II

Vle.

Ve.

31 Solo

div.

div.

div.

13

S. S. L. 1.

Esimerkki 1i. *Karjalainen rapsodia*, s. 35.

rytmikkään orkesteritekniikkansa palveluksessa. Harpuilla näppäilty, ehkä kantelesointia muistellen kirjoitettu ”komppaava” säestys on keveydessään melkein sadunomainen myös viulujen repetitiivisesti käytettyjen sointujen liittyttyä siihen. Uudessa esiintymässä (37:3 alkaen) piirileikkisävelmän soittaa huilu edelleen harppujen kevyesti säestämänä ja celestan soittorasiamaisesti myötäilemänä. Meluisan loppunousun mukanaan tuoma piirileikkisävelmän viimeinen esiintymä A-duurissa (52:1 alkaen, *esimerkki 1h*) valjastaa käyttöön, *fortissimo*, kontrabassoja lukuun ottamatta kaikki jouset, 2. klarinetin sekä soveltuvien osien kaksi käyrätorvea ja englannintorven. Trumpetti, tuuba, patarummut ja kontrabassot takovat toonika a:n hallitsemää bassolinjaa kirvoittaen näin orkesterista painokkaan ja rytmikkään ”komppivastauksen”. Piirileikkisävelmän ensimmäisen esiintymän jälkeen (HN 31+2, 35:10 alkaen, *esimerkki 1i*), sen kahden viimeisen esiintymän yhteydessä, osaksi samaa orkesteritekstuuria kutoutuu klarinetilla H-duurissa katrillisävelmä,<sup>1123</sup> joka voidaan tulkita piirileikkisävelmän aika-arvoiltaan tihentyneeksi muunnelmaksi.

Käsittelytapansa puolesta katrillisävelmä – johon Erik Tawaststjerna lieenee viitannut puhuessaan ”Kissalan Aapelin klaneetista” *Karjalaisessa rapsodiassa*<sup>1124</sup> – on kiinnostava myös kansanmusiikin autenttisuuskysymyksen ja Klamin lapsuudenaikaisten taustasidosten näkökulmasta. Tämä Klamin aihe on kansanomaisen klarinettityylin mieleen tuoden koristeltu eloisasti aika-arvoiltaan rikkain korusävelin, joiden kaaritukset on merkitty partituuriin huolella. Säveltäjän kekseliäisyys ei aiheen kertautuessa ehdy, vaan koristelut saavat uusia muotoja. Klamin mielikuvituksella oli vanhakantaisen pelimannityylin suhteen mistä ammentaa. On mahdollista, että hän nojaa tässä sukulaisten, kansansoittajien, musisointia kuunnellessa muotoutuneeseen omaan lapsuudenaikaiseen kansanmusiikintuntemukseensa.<sup>1125</sup> Kansanomaisen innoituksen kannalta kiinnostavat piirteet eivät rajoitu kuitenkaan kuviointiin, sillä myös klarinettiaiheen muoto pitää sisällään mielenkiintoisia ominaisuuksia. Kahden tahdin mittaista esisäettä (35:10–11) – katrillisävelmää edeltävän piirileikkisävelmän säkeiden tasakestoisuudesta poiketen – seuraa nyt neljän tahdin mittainen jälkisäe (35:12–15). Tämä aiheiden peräkkäisyys juuri saa kuulijan huomion kiinnittymään symmetrian murtumiseen katrilliaiheessa. Klami on rakentanut jälkisäkeeseen tahdin mittaisen koristelevan pidennyksen melodiakaaren korkeimman sävelen, cis:n (35:12), ja sitten uudelleen H-duurin dominanttisävelen, fis:n (35:14), varaan. Humoristinen vaikutus, joka näin toteutuu, ei johdu pelkästä periodisen rakenteen nyrjähtämisestä.

1123 Katrillisävelmäksi sitä on luonnehtinut Heikki Laitinen (1987) kirjeessä tekijälle.

1124 Sanavalinnallaan Tawaststjerna viittasi samalla Aleksis Kiven romaaniin *Seitsemän veljestä*. Tawaststjerna 1960.

1125 Heikki Laitisen (1987) huomio.

Soitinnuksen tavoitellessa selvästi kansanomaista tyyliä tulee taidemusiikin edustajan vaikutelmaksi, että kansanpelimanni tekee virheen harhautessaan klassisen muodonluonnin lakien ulkopuolelle. Juuri tässä nähtävä muodonmallinen vapaus oli kuitenkin tyypillinen piirre vanhakantaisessa pelimannisoitossa. Klami sisällytti näin *Karjalaiseen rapsodiaan* tyylinmukaisia tai Martti Pokelan sanoin ”tyylikkäitä virheitä”.<sup>1126</sup> Hänen menettelynsä ilmentää samaan aikaan huumorintajua ja asiantuntemusta kansanmusiikin alalla.

Säveltäjän toteuttamaan suomalaisen kansanmusiikin tulkintaan *Karjalaisessa rapsodiassa* yhdistyy bitonaalisen ja polytonaalisen kirjoitustavan ja ”rytmisen nyrjähdys” ohella vielä yksi uusi ja epäsovinnainen näkökulma, joka voidaan ymmärtää antiromanttiseksi. Se liittyy soitinnukseen eikä ole siksi kokonaan erotettavissa soinnunkäytöstä. Varsinkin ensimmäisen kansanmusiikkiaiheen kertauksessa *forte fortissimo* sivulta 21 alkaen, kolmannen kansanmusiikkiaiheen kertauksessa *fortissimo* 39:2 alkaen sekä neljännen kansanmusiikkiaiheen kertauksessa *fortissimo* sivulta 52 alkaen Klami tuo esiin äänenpainoja, joita ei ollut Suomen taidemusiikissa aikaisemmin yhdistetty kansansävelmään. Kansanmusiikin vivahteikkuus on näissä *tutti*-jaksoissa vaihtunut massiiviseen soinnilliseen energiaan ja jopa kaoottiselta vaikuttavaan, päällekkävään orkesterivolyyymiin. Varsinkin kahdessa viimeksi mainitussa esiintymässä monotonisesti vasaroidut urkupistesävelet etäännyvät kauas romanttisesta, yksilöllisestä herkkätuntoisuudesta ja kauneuden ihanteesta. Mainittujen kolmen jakson herättämät mielikuvat vievät – mieluummin kuin kansallisromantiikan hengessä Karjalan kunnaille – Cocteaun *Sacressa* kuulemien ”epäkuntoon menneiden tehtaankoneiden” ja T.S. Eliotin samassa teoksessa erottaman ”teräksen vasaroimisen” suuntaan.<sup>1127</sup> Paljolti perkussiivinen kirjoitustapa on tässä lähellä ”venäläisen” Stravinskyn partituureja, mutta Klamin aina hälyn alueelle ulottuva uho saa samalla jopa futuristisen sävyn.<sup>1128</sup>

Klamin ensimmäisen sävellyskonsertin yleisö ja musiikkiarvostelijat kohtasivat hermeneuttisen ongelman.<sup>1129</sup> Se, miten halukkaasti kriitikot tähdensivät *Karjalaisen rapsodian* perustuvan nimenomaan karjalaisiin sävelmiin, kansansävelmiin yleensä (Katila, Paavola, van der Pals) ja karjalaiseen aihepiiriin

1126 Pokela 1987.

1127 Ks. s. 243. Vrt. Messing 1988, 78 ja Albright 2000, 30.

1128 Vrt. Dennis & Powell, Futurism.

1129 Kantaesityksen arvosteluja luettaessa on muistettava, ettei varmasti tiedetä, millainen versio *Karjalaisesta rapsodiasta* silloin kuultiin. Kansalliskirjastossa säilytetään sinne Yleisradion nuotistosta siirrettyä, teoksen painettua versiota laajempaa käsikirjoitusta (Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57), johon on merkitty useita poistoja. Merkintöjen ajankohta ja tekijä eivät ole tiedossa.

(Klemetti, Pesola),<sup>1130</sup> osoittaa sävellyksen tulleen osaksi kansallisen kulttuurin kokonaiskommunikaatiojärjestelmää. Kuten uutta arvostavassa musiikkikulttuurissa sopikin, säveltäjä oli epäsovinnainen. Hänen uusi näkökulmansa Karjalaan näyttäytyi aikalaisille hyväksyttävänä. Asenteiden kannalta on valaisevaa, että näissä ensimmäisen sävellyskonsertin arvosteluissa *Karjalaisen rapsodian* harmoniaratkaisujen ei katsota tuovan julki Klamin kirjoittamia kansansävelmiä missään tietyssä, esimerkiksi kriittisessä valossa. Kritiikeissä osoitetaan rapsodian viittauskohteet teoksen ulkopuolelta, reaalisesta maailmasta. Tämä koskee ainakin Martti Paavolan ja Heikki Klemetin arvioita. Viimeksi mainittu oli tyytyväinen löytäessään rapsodiasta ”kuvailukiinnoketta”.

Ajattelen lähinnä mainittua rapsodiaa. Miten elävästi hän riitasoinnuillaan, kaksois-sävellajeillaan, hahmoittaa mielikuvan eräyteiköstä, jossa ilma kuin väräjä kymmenien tuohitorvien maininkeja, niin kuin meren ulappa tuuleen laanneita lauluja. Luulin ymmärtäneeni oikein hänen trumpettiaiheensakin, joka oikeana tonaalisena melodiana yht’äkkiä, aluksi hieman tyylittömältä vaikuttavasti, sukeltaa esiin. Kuin sulfaatin haju, tehtaanpiippu korvessa, joka kuuluu korpille ja kontiolle.<sup>1131</sup>

Paavolan mieltä rapsodiassa olivat kiinnittäneet ”kaiken lopuksi hillittömät tanssirytmit, lajissaan ehkä realistisimmat mitä meillä on kirjoitettu”.<sup>1132</sup> Melkein kaikki sävellyskonsertin kriitikot mainitsivat Klamin sävellysten luonteenomaisena piirteenä huumorin. Kaikista arvostelijoista erityisesti itsekin Pariisissa opiskellut Paavola kuuli Klamin musiikissa ”omalaatuista, raikasotteista huumoria ja groteskia vallattomuutta” sekä ”ytimekästä leikinlaskua”. Kantaesitystilanteessa sävellyksen kodikkaan suomalaisen puolen korostaminen tai säveltäjän näkemyksen provokatiivisuuden esiin tuominen oli pitkälti kapellimestarin ja muusikoiden vallassa. Suora todistusaineisto heidän tulkinnallisesta panoksestaan *Karjalaisen rapsodian* kantaesityksessä on osa menneisyyttä ja unohdusta. Oliko sävellyskonsertin kuulijoilla aihetta kokea Klamin halunneen *Karjalaisella rapsodialla* hymyilyttää vai shokeerata? Kysymystä ei voida lähestyä nykyäänitteiden varassa.

Mainittu tulkinnallinen näkökohta on rinnastettavissa siihen Stravinskylle esitettyyn kysymykseen, joka koski historiallisen materiaalin tahallisen ”virheellistä” käyttöä hänen ”venäläistä kauttaan” seuranneissa sävellyksissä. Oliko menettelyssä kyse kunnioitettavan musiikkiperinnön pilkkaamisesta? Heikki Klemetti osallistui tätä aihetta koskevaan keskusteluun, kun Kajanus oli vuonna 1929 johtanut *Pulcinellan* Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa. ”Kuka uskoo hänen [Stravinskyn] jumaliaan, kun hän itse ne kieltää?”

1130 Katila 1928, Klemetti 1928, Paavola 1928, Pals 1928a, Pesola 1928.

1131 Klemetti 1928.

1132 Paavola 1928.

Klemetti kysyi.<sup>1133</sup> Klamin taiteellisten tavoitteiden täsmentämiseksi edellä kuvattuja sävellysratkaisuja voidaan eritellä samassa ajatusyhteydessä kuin niitä monentyyppisiä ”virheitä”, joita Stravinsky ja muut varsinkin Pariisissa toimivat säveltäjät tarkoituksellisesti rakensivat teosten aineksina toimiviin tunnettuihin tyyliin ja konventionaaliseen sävelkieleen. Osa tarkasteltavaa ilmiötä ovat uudet ajankäyttöä ja rytmiä koskevat kokeilut ja menettelytavat, jotka muodostavat ajankohdan luovassa säveltaiteessa oman monitahois-  
sen alueensa. Stravinskyn musiikin koettu virheellisyys saattoi – toisin kuin Diaghilevin sovitusilauksena syntyneen *Pulcinellan* tapauksessa<sup>1134</sup> – koskea myös sen säännöllisestä poikkeavaa ajankäyttöä. Pelkkä rytmin yllätyksellisyys sinänsä ei kuitenkaan ollut syy puhua sävelkielen virheistä tai säveltäjän harjoittamasta parodiasta, ei myöskään *Le Sacre du printempsin* vallankumoukselliseksi tullut additiivinen rytmikka epäsäännöllisine painotuksineen.<sup>1135</sup> *Karjalaisen rapsodian* kansanmusiikkisävelmät taas edustavat eri tyyppiä kuin Stravinskyn ”Kevätuhriissa” käyttämät sävelmät ja niiden pohjalta työstämät aiheet, joille suppea ambitus, ostinatorakenteet ja modaalinen sävy ovat leimaa antavia.<sup>1136</sup> Tämä on totta sen taidemusiikin kuulijan mielestä epäsäännöllisyytensä takia hauskan virheelliseltä kuulostavan, tyypiltään uudempaan kansanmusiikkikerrostumaan kuuluvan Klamin katrillisävelmän osalta, joka kaartuu laajalle, liikkuu duuri- ja implikoi duuri-molli-tonaalisia harmonisia kulkua. Katrillisävelmän ”virheellisyys” on toiseksikin sidoksissa sen diatonisuuteen ja kuulijan periodiseen hahmotustottumukseen. Sen leikinlasku ei ole peräisin *Le Sacre du printempsin* maailmasta.

Sellaisten edelläkävijöiden kuin Satien ja Stravinskyn tyyllisekoitukset<sup>1137</sup> kuulostivat usein paitsi oudoilta myös virheellisiltä aikalaisyleisöstä, joka oli tottunut odottamaan säveltäjiltä ehyttä persoonatyyliä ja henkilökohtaisen näkemyksen välittymistä sen puitteissa. Stravinskyn yhteydessä virheistä ja parodiasta tuli laajalle levinnyt puheenaihe, kun säveltäjä oli yhdistänyt *Pulcinellassa* modernin sävellystekniikkansa tunnistettavaan historialliseen tyyliin.<sup>1138</sup> Niille, jotka syyttivät häntä pyhäinhäväistyksestä ja kehottivat häntä jättämään klassikot rauhaan, säveltäjä vastasi: ”Te kunnioitatte, minä rakas-

1133 Siteerattu Heiniön (1985, 13) mukaan.

1134 Martha M. Hyde (2003, 110) kirjoittaa: ”Except for the borrowed popular idioms used in the ragtime pieces and dance movements of *The Soldier’s Tale*, Pulcinella represents Stravinsky’s first major composition based on pre-existing material.”

1135 Stravinskyn rytmisistä uudistuksista *Le Sacre du printempsissa* ks. Taruskin 1996, 958–965. Niistä on Klamiin liittyen kirjoittanut Edward Jurkowski (2003).

1136 Taruskin, 1996, 893.

1137 Erik Satien uudistajan työstä ja sen merkityksestä Stravinskylle ks. esim. Hirsbrunner 1982, 65–97 ja Gordon 1983, 132–145.

1138 Vrt. Hyde 2003, 110.



tan [klassikkoja].”<sup>1139</sup> Niin hämmentävältä kuin Stravinskyn menettely saattoi Klemetistä ja muista aikalaisista kuulostaa, jälkimaailman silmissä emigranttisäveltäjä loi näin uutta estetiikkaa.<sup>1140</sup> Sittemmin Stravinskyn uudessa estetiikassa – joka ilmeni viittauksina, relativistisina kulttuurien välisinä kontrasteina ja niihin liittyvien arvojen yhdistämisenä – on nähty pyrkimys alistaa nykymaailman kaaos klassisen järjestyksen alaisuuteen.<sup>1141</sup> Kaukana historiallisista tyyleistä ja historiallisen tietoisuuden ilmentämisestä Klamin pelimannisävelmän rakenteellinen virhe tilannekohtaisine reaalisene elämään liittyvine assosiaatioineen yhdistyy johonkin toiseen estetiikkaan. Suomalainen kansanmusiikki ei ollut säveltäjälle vastaava kestävän rakkauden kohde kuin historialliset tyylit Stravinskylle. Tästä toteamuksesta on pitkä matka sellaiseen oletukseen, että kansanmusiikki tarjosi hänelle itsessään pilkan tai leikinlaskun aiheen. Ehkä Klami oli viehättynyt uudessa musiikissa kuulemastaan rytmisestä oikukkuudesta ja innostunut ilman erityistä ohjaavaa esteettistä periaatetta sijoittamaan sellaisen rapsodiaansa. *Karjalaisen rapsodian* varmasti tietoisesti toteutettua ”rytmivirhettä” voidaan siitä huolimatta pitää Pariisin jälkeen säveltäjän ajattelussa ja epäromanttisena, jopa antiromanttisena ilmaisukeinona.

Säveltäjän intentiota koskeva kysymys voidaan ulottaa koskemaan Klamin *Karjalaisessa rapsodiassa* kansanmusiikinomaisiin sävelmiin soveltamaa soinnunkäyttöä, nimenomaan bitonaalisuutta ja polytonaalisuutta. Tällaista intentioon liittyvää näkökohtaa ei tullut ajatelleeksi Sulho Ranta nähdessään rapsodiassa kansallisen modernismin suomalaisen edustajan. Teos oli siis Rannalle kansallinen suomalaissävyisten kansansävelmääinestensa voimasta – riippumatta siitä, millaiseen valoon näihin aineksiin sovellettu käsittelytapa ne saattoi. Voidaan päätellä Rannan lukeneen teoksen bitonaalisen, polytonaalisen ja dissonoivan harmonian yksinkertaisesti modernistiseksi piirteeksi.<sup>1142</sup> *Karjalaisessa rapsodiassa* bitonaalisuuteen tai polytonaalisuuteen perustuva poikkeavuus perinteisestä soinnunkäytöstä ilmenee laajahkojen jaksojen, ei vain tunnetusta idiomista erottuvien yksittäisten sävelten kohdalla. Ilmeisesti rapsodian harmonian ”virheellisyys” edustaa näin eri tyyppiä kuin se, johon Francis Poulenc viittasi kirjoittaessaan Prokofjeville 1923: ”Olen väsynyt ’vääriin säveliin’, Schönbergiin ja kaikkeen, mitä sanotaan ’moderniksi’.”<sup>1143</sup> Paremminkin *Karjalaisen rapsodian* tapauksessa yksittäi-

1139 Stravinsky & Craft 1962, 114.

1140 Vrt. Messing 1988, 122.

1141 Ks. esim. Butler 2003, 26–33, 35.

1142 Ks. luku 3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana, s. 146–147.

1143 Vrt. tämän tutkimuksen luku 3.3. Modernismin pariisilaisen eriytymiskehityksen piirteitä, s. 124 ja Poulenc 1994, 187.

sistä ”vääristä sävelistä” voidaan puhua esimerkiksi Klamin myöhemmän viulukonserton (1943/1954) kohdalla. Arnold Whittall on Britten-esimerkin yhteydessä huomauttanut, että bitonaalisuutta ja polytonaalisuutta on käytetty murtuneen psyyken laadun kuvaamiseen.<sup>1144</sup> Näin ei voitaisi varmastikaan sanoa *Karjalaisesta rapsodiasta*. Tässä ilmaisutapa asettuu kauas yksilöllisen mielenmaiseman kuvauksesta psykologisessa merkityksessä. Darius Milhaud puolestaan katsoi polytonaalisten keinovarojen rikastavan säveltäjän ilmaisua asteikkoa niiden ”lisätessä *pianissimoihin* hienovaraisuutta ja fortissimoihin ankaruutta ja soinnillista voimaa”.<sup>1145</sup> Polytonaalisuuden ja bitonaalisuuden ei kuitenkaan voida esittää toimivan *Karjalaisessa rapsodiassa* intiimin ekspressiivisyyden palveluksessa. Näkyvillä on kyllä Klamille sittemmin keskeiseksi muodostunut, Milhaud’nkin käyttämä tapa rakentaa bitonaalisuuden ja polytonaalisuuden avulla sävellysten sisäistä kehitystä vastakkainasettelusta kohti sopusointua ja yhtäpitävyyttä.<sup>1146</sup> Tällaisesta esimerkkinä voidaan mainita polytonaalisen dissonoivuuden lientyminen rapsodian kolmannen kansanmusiikillisen aiheen myöhemmin kertautuessa (39:2 alkaen). Klamin huoli riittävän dynamiikan luomisesta itsessään helposti staattisuutta tuottavien keinovarojen yhteyteen ilmenee myös soitinnuksessa.

Teoksen kantaesityksen ajankohtana oli kulunut melkein kahdeksan vuotta Madetojan Pariisin-kokemuksille perustuvan artikkelin ”Polytonia” ilmestymisestä *Helsingin Sanomissa*. Siinä polytonaalisuus kuvattiin ensisijaisesti pariisilaisena musiikki-ilmionä.<sup>1147</sup> Kriitikoista kuitenkin vain *Uuden Suomen* Heikki Klemetti viittasi nyt eksplisiittisesti *Karjalaisen rapsodian* ”kaksoissävellajeihin”, mikä ei estänyt häntä luonnehtimasta sen säveltäjää ”aidoksi atonaalikoksi”. Kantaesityksen kritiikeissä ei erotu sellaisia erityisesti soinnunkäyttöä koskevia huomioita, joissa Klami yhdistettäisiin nimenomaan pariisilaisiin tai ranskalaisiin musiikkivirtauksiin. Hänen harmoniaansa kuvataan paitsi atonaaliseksi (Klemetti, van der Pals), sävellajittomaksi ja vailla sävellajituntua olevaksi (Paavola) myös ”epäsointuihin” perustuvaksi (Paavola), riitasointuiseksi (Klemetti, Pesola), kaoottiseksi (van der Pals) ja omaperäisesti häikäilemättömäksi (Klemetti).<sup>1148</sup> Tällaiset havainnot eivät

1144 Arnold Whittall on (hakusanan Bitonality alla) viitannut tällaiseen ilmaisukeinoon esimerkiksi Brittenin oopperaa *Peter Grimes* koskien.

1145 Milhaud’n ajatus kuuluu alkukielellä: ”L’échelle expressive se trouve ainsi considérablement étendue, et dans le domaine plus simple de la nuance, l’emploi de la polytonalité ajoute aux pianissimi plus de subtilité et de douceur et aux fortissimi plus d’âpreté et de force sonore.” Milhaud 1982c, 183.

1146 Vrt. Whittall op. cit.

1147 Kirjoituksessaan Madetoja (1921) kuvaa ’polytonian’ leimallisesti pariisilaiseksi ilmiöksi, mutta mainitsee Milhaud’sta puhuessaan ”saman hengen lapsina” myös Stravinskyn, Casellan, Malipieron, Schönbergin, Kodályn ja Bartókin.

1148 Klemetti 1928, Paavola 1928, Pals 1928a ja Pesola 1928a.

estäneet arvostelijoita määrittämästä Klamia yksinkertaisesti moderniksi tai jopa modernistiseksi (van der Pals) säveltäjäksi. Havainnoista ilmenee, kuinka keskeisenä modernismin ilmiössä nähtiin pelkkä etäännyminen vanhasta säveljärjestelmästä.

Arvioitaessa, mitkä esteettiset tarkoituksetperät ohjasivat Klamin edellä tarkasteltuja sävellysratkaisuja, tutkimuksella ei ole apuna enempää ensi käden perusteita kuin se säveltäjän 1957 antama lausunto, jonka mukaan kansallinen musiikki ei häntä hänen opintoaikanaan kiinnostanut.<sup>1149</sup> Se ei riitä selventämään, oliko Klamin leikinlaskun kohteena tässä kansanomaisen musiikkikulttuuri itsessään vai tietynlaista kansallista ilmaisua edellyttänyt hegemoninen kulttuurikäsitys tai oliko kyseessä jokin muu esteettinen päämäärä. On kuitenkin huomattava, että tullakseen huomatuksi modernistina hänelle olisi riittänyt pelkkä dissonoivan sävelkielen käyttäminen. Hän ampui sen sijaan railakkaasti alas odotuksia, jotka liittyivät yhteen suomalaisen kansallisromantiikan hartaimmin vaalituista ideoista, hänen teosotsikkonsa sisältämään Karjala-käsitteeseen. Tällä perusteella *Karjalaista rapsodiaa* voidaan pitää antiromanttisen asenteen ilmaisuna nimenomaan ajankohdan suomalaisessa kontekstissa. Jos Paavola tarkoitti *Karjalaisen rapsodian* hillittömistä ja ”realistisista” tanssirytmistä puhuessaan kansanmusiikillisten aiheiden kolmea edellä tarkasteltua mekastavaa *tutti*-esiintymää, kriitikko lieenee halunnut tähdentää, ettei säveltäjä liikkunut teoksessaan romanttisella, idealisoivan estetiikan alueella.<sup>1150</sup> Suomalaisen kansanelämän piirissä ei kuitenkaan ollut todellista vastinetta Klamin kuvaamalle hillittömälle menolle. Teoksen ”groteskissa vallattomuudessa” on kysymys Klamin mielikuvituksen ja orkesteritaidon ajankohtaisten musiikkivirtausten pohjalla synnyttämästä luomuksesta. Toisaalta kovaaääninen mellastus edustaa *Karjalaisessa rapsodiassa* sittenkin vain toista ääripäätä. Niin ilmaisun kuin volyyminkin puolesta sen vastakohta on piirileikkisävelmän toinen, huiluesiintymä hauraan sadunomaisine, soittorasiamaisine harppu- ja celesta-säestyksineen sivun 37 tahdista 3 alkaen. Tämä Klamin rinnakkainasettelu on voinut saada innoitusta esimerkiksi *Pétrouchkan* näyttämömaailman vastakohdista, mutta toteutus on omintakeinen ja enteilee sitä Klamin myöhemmin tavattavaa musiikillista ajattelutapaa, jota Erkki Salmenhaara on kuvannut realistis-runolliseksi.<sup>1151</sup>

1149 Klami 1973, 44. Ks. myös tämän tutkimuksen s. 79.

1150 Voidaan Matti Huttusen tutkimustulosten nojalla (Huttunen 1993, 122) arvella, että pelkkä kansansävelmän nostaminen sinfoniakonsertissa kuultavan suuren teoksen varsinaiseksi aiheeksi koettiin Helsingissä yllättäväksi. Huttusen mukaan 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaiset tutkijat pitivät kansanmusiikin suoraa lainailua kiellettyinä. Sen sijaan tiedostamaton ja inspiroitunut kansanmusiikinomainen kirjoitustapa ymmärrettiin suotavaksi. Ks. myös tämän tutkimuksen s. 105.

1151 Salmenhaara esittää tämän luonnehdinnan kirjoittaessaan *Psalmuksesta*. Hän toteaa, että Klamin ”musiikille juuri häilyminen arkisen, humoristisen naturalismin ja syväl-

Handwritten musical score for a piece titled "Karjalaisia tansseja, osa I, s. 2." The score is written on multiple staves, with the first system containing a boxed number "1". The instruments listed on the left are:

- Fl.
- Oboe
- Clar.
- Fag.
- Viol.
- Viola
- Cello
- Bass
- Violini
- Viola
- Cello
- Bass

The score is written in a handwritten style, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a boxed "1".

Esimerkki 2. *Karjalaisia tansseja, osa I, s. 2.*

51 52

Fl. picc. 1

Fl. gr. 1

Fl. gr. 2

Fl. alto

Ob.

Cl. picc. in Bb

Cl. in Bb

Cl. bas. in Bb

Fag.

C. Fag.

Cor. in Fa

G. C.

51 52

VI. I div. 4

VI. II

4 Vln. Sole

le altre

Vo. div.

Ch. div.

*f*

*mf*

*cresc.*

Fl. gr. 3 muta in Fl. picc. 2

*f e molto cantab.*

*f e molto cantab.*

*Tutti div. a 2 (pizz.)*

B. &amp; H. 19443

**Esimerkki 3. Stravinsky: *Le Sacre du printemps*, 'Rondes printanières', s. 42.**

Säveltäjä ei halunnut vedota suomalaiseen yleisöön pelkällä herkällä tunnistuksellisuudella. Hän oli Pariisissa tiedostanut yleisön ”uudenjanoamistaudin” ja innostunut hankkimiansa uusien taiteellisten keinovarojen kautta tarjoutuneesta yllättämisen mahdollisuudesta. Ainakin vaikuttaa selvältä, että hän halusi rapsodian kautta osallistua kansallisen kulttuuriperinnön reflektointiin. Hän ei välttämättä itsekään sen tarkemmin tiennyt, halusiko hän *Karjalaisella rapsodialla* naurattaa vai shokeerata.

### 13.1.2. Karjalaisia tansseja

*Kalevalan* juhlavuonna 1935 syntyneen pienen, mutta luonteikkaan kolmi-osaisen orkesterisävellyksensä *Karjalaisia tansseja* lähtökohdaksi Klami valitsi A.O. Väisäsen toimittamasta kokoelmasta *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* (1928) sävelmät 40, 30 ja 149.<sup>1152</sup> Kaikki *Karjalaisten tanssien* sävelmät on säilytetty Väisäsen merkitsemillä säveltasoilta. Jopa metronomimerkinnät ovat samat. Kokoelman toimittaja on luokitellut kahden ensimmäisen ”tanssin” sävelmät runosävelmän sukuisiksi kantelesävelmiksi ja kolmannen sävelmän varsinaiseksi tanssisävelmäksi, polkansukaiseksi kantelesävelmäksi.<sup>1153</sup> Voidaan yrittää Klamin muun tuotannon perusteella päätellä, miksi hän valitsi juuri nämä sävelmät. Sävelmä 40 levittäytyy kvartin, sävelmä 30 kvintin alueelle. Olipa kyse Klamin suomalaisiksi luonnehdituista tai muista sävellyksistä, tämän tapaiset arkaaiset ominaisuudet innoittivat häntä vanhastaan valottamaan aiheitaan soinnullisesti yllättävistä ja epäsovinnaisesti soivista näkökulmista. Niin tapahtuu nytkin. Polkansukuinen sävelmä 149 pitäytyy sekin tiukasti alkutahdeissa määritetyssä sävelikössä, joka on tosin suurempi, oktaavin laajuinen. Klamiin lienee myös vedonnut sävelmien 40 ja 149 vauhdikas hyväntuulisuus ja ensin mainitun sävelmän epäjuhlallinen otsikko *Piippu tupakkata, ryyppy viinaa*.

Iloisen rehvakkaassa, kolmijakoisessa ensimmäisessä tanssissa Klami on käyttänyt valitsemastaan sävelmästä 40 neljä ensimmäistä tahtia. Keskeinen säestysaihe jousilla, monotonisen repetitiivisesti käytetty intervallirakenne g–f (rytmin osalta artikuloituna  $\frac{1}{4}$ -nuottiarvolla ja sitä seuraavilla neljällä  $\frac{1}{8}$ -nuotilla: ♩ ♩ ♩ ♩), osallistuu tonaalisen ambivalenssin toteuttamiseen ja on Klamilta usein tavattavaa perkussiivista tyyppiä. Kun se nyt yhdistyy kvart-

---

lisen runollisuuden välillä on luonteenomaista”. *Karjalaisessa rapsodiassa* Salmenhaara kiinnittää huomiota toiseen vastakkainasetteluun kuin tämän tutkimuksen tekijä. Salmenhaaran mukaan jo *Karjalaisessa rapsodiassa* (1927) tavataan ”Klamin musiikin kaksi peruskaraktääriä: pysähtynyt, salaperäinen ja aavisteleva Misterioso, ’odotustunnelma’ – – sekä tälle täysin vastakkainen ulospäin kääntynyt, virtuoosisen soittimellinen, raisu, jopa riehakas elämänriemu – –”. Salmenhaara 1996a, 434–435, 439, 336.

<sup>1152</sup> *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* 1928, 19, 14–16, 74.

<sup>1153</sup> *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* 1928, LXXXIX–XCI.

tiambituksen sisällä pitäytyvään karjalaiseen tanssisävelmäaiheeseen ja aloitussäveleltään ”trillattuihin” ”huokausaiheisiin” puhaltimilla (HN 1, *esimerkki 2*), syntyy kokonaisuus, joka on lähellä esimerkiksi *Le Sacre du printemps* ’Rondes printenièresin’ maagisia, primitivistisiä äänenpainoja (vrt. mt. HN 51–, *esimerkki 3*).

Toisessa ”tanssissa” säveltäjä käyttää arkaaisen suistamolaisen kehtolaulun ”Tuudi lasta nukkumahe” (Väisäsen kokoelman sävelmä 30) kokonaisuudessaan muuttaen, kenties vahingossa, yhden sen sävelistä. Kaunis, kolmijakoisena keinuva melodia liikkuu vuoroin G-duurin, vuoroin g-mollin pentakordilla. Sävelmällä ei ole yhtä toonikaa, vaan tonaalisen kiintopisteen asemasta kilpailevat a ja g. Sovituksen modaalinen, bitonaalisuutta lähestyvä sävy periytyy Väisäsen muistiinmerkinnästä, jossa kanteleosouden d<sup>1</sup> on urkupisteenä. Klami luo heti alkutahdeissa bitonaalisen jännitteen kirjoittamalla 2- ja 3-viivaiseen oktaavialaan, monotonisesti toistuvan simultaanisen kvintin d<sup>1</sup>–a<sup>1</sup> yläpuolelle, g-urkupisteen.

Raisun tanssillisen kolmannen osan materiaalina on aunuksenkarjalainen *Pläššimizeh soitanda*, tarkemmin sanoen sen viisi ensimmäistä tahtia. Klamia lienevät kiinnostaneet myös tähän sävelmään 149 sisältyvät kanteleensoitto-otteet, simultaaniset kvartit ja kvintit. Klamin uskoessa aiheensa solistiselle viululle ne tuovat mieleen Stravinskyn ”Sotilaan tarinan” viulutyylin kaksoisotteet; samantapaisia suomalainen säveltäjä oli kirjoittanut äskettäin scherzossa *Lemminkäisen seikkailut saarella*.<sup>1154</sup> Klami käsittelee riehakasta tanssisävelmää jatkossa vapaasti kehitellen. Siitä on harjoitusnumero 17:n kohdalla kehkeytynyt alkusäveltä rytmikkäästi toistava muoto, joka juuri tämän ominaisuuden puolesta tuo mieleen Sibeliuksen *En Sagan*. Harjoitusnumero 19:n kohdalla alkuperäinen aihe ja kyseinen johdannainen saatetaan keskenään kontrapunktiin. Rytmien ja orkesterivärien käsittely on kuvausvoimaista. Kun pianon vuoroin nouseva ja laskeva nopea trillimäinen sivusävelliike (oikean ja vasemman käden unisonona ensin yksiviivaisessa ja kaksiviivaisessa, sitten kaksiviivaisessa ja kolmiviivaisessa oktaavialassa, HN 21 alkaen) liittyy diskantissa pääaiheen vastaääneksi ja osaksi ohueksi muuttunutta tekstuuria, tuloksena on mielikuvituksellinen, ei-kansanomainen väri ja humoristinen vaikutelma: kokemusmaailma sumenee ja menettää rationaliteettinsa. Klami tuntuu kertovan, että tanssia käydään miestä väkevemmän voimalla.

1154 *Lemminkäisen seikkailut saarella*, 57:4 alkaen. Ks. tämän tutkimuksen luku 17.2. Hunsvotti Kalevalan maailmassa esimerkki 38b, s. 616. Taruskin (1996a, 1302–1303) huomauttaa, että tämän ”Sotilaan tarinan” ”talonpoikaisviulutyylin” esikuva oli Stravinskyn tapauksessa Itä-Euroopan mustalaisviulistien soittotavassa, erityisesti sen ns. verbunkos-tyylissä.

Tässä työssään Klami ei ole *Kalevalan* riemujuhlan vuonna 1935 halunnut idealisoida Karjalan kansaa. Hän ei *Karjalaisissa tansseissa* toisaalta myöskään sovelia kriittistä tai kokonaisuutena etäännyttävää näkökulmaa kansanmusiikkiin. Tulkitsijan asenne karjalaiseen kansanperinteeseen on tässä hyvántahtoisen myötäelävä. Ero ”venäläiseen” Stravinskyyn on mainitussa suhteessa ja yhteisistä tyylikelementeistä huolimatta merkittävä.

### 13.2. Suomalaisten kansanlaulujen sovitukset

Klamin 1930-luvun alussa kirjoittamat suomalaisten kansanlaulujen sovitukset antavat nekin aiheen pohtia hänen suhdettaan kansallisiin musiikkipyrkimyksiin.<sup>1155</sup> Millaista paikkaa sovitukset hallitsevat hänen tuotannossaan ja millaisen näkemyksen suomalaisuudesta ne välittävät? Klamin *Neljä suomalaista kansanlaulua* ja *Kaksi kansanlaulua* valmistuivat vuonna 1930. Yleisradio osti ensin mainitun 6.2. 1932, ja myös jälkimmäisen käsikirjoitus sijoitettiin Yleisradion nuotistoon.<sup>1156</sup> Ilmeisesti 1930-luvun alusta ovat peräisin *Kalevalainen kansanlaulu*, joka sai kantaesityksensä Turussa 1931 mutta jonka partituuri on kateissa, sekä *Kolme kansanlaulua – Suomalaisia kansanlauluja*, jonka partituurin Yleisradio osti 9.12. 1932.<sup>1157</sup> Nämä teokset eivät suuntaa kuulijan huomiota otsikkojensa välityksellä mihinkään tiettyyn Suomen alueeseen eikä otsikko *Kaksi kansanlaulua* edes sävelmien suomalaiseen alkuperään. Jos asiaa katsotaan Klamin määrittämään suuruuden ja ”pitkäaikaisemman työn” mittapuun mukaan, näiden kansanlaulusovitusten suhteellisen vaatimaton asema hänen omassa arvoasteikossaan käy ilmeiseksi. Sekä *Neljä suomalaista kansanlaulua* että *Kolme kansanlaulua – Suomalaisia kansanlauluja* on kirjoitettu suppealle, pelkän jousiorkesterin ja pianon käsittävälle kokoonpanolle. *Kahden kansanlaulun* ensimmäisessä kappaleessa Klami käyttää vain jousiorkesteria; jälkimmäisen orkesterikokoonpano on laajempi. *Neljän suomalaisen kansanlaulun* kesto on 11 minuuttia, *Kahden kansanlaulun* vain 5 minuuttia ja *Kolmen kansanlaulun – Suomalaisten kansanlaulujen* 6 minuuttia.<sup>1158</sup> Kun Yleisradio maksoi noihin aikoihin kolmen minuutin mittaisesta sävellyksestä vain nelisensataa silloista markkaa,<sup>1159</sup> on helppoa pää-

1155 Vrt. Klami 1973, 44.

1156 Yleisradion nuotistossa säilytetyistä Klamin teosten käsikirjoituksista ks. *Karjalainen* 1993. Ne on sittemmin siirretty Kansalliskirjastoon.

1157 Molempien sävellysvuosi on tuntematon. *Kalevalaisen kansanlaulun* kantaesitys tapahtui Turussa 13.10. 1931 Tauno Hannikaisen johdolla. Vaikka Yleisradio osti *Kolme kansanlaulua* jo 1932, teoksen kantaesitys tapahtui vasta välirauhan aikana 4.5. 1941 Jussi Jalaksen johtaman Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa. Lehtonen 1986.

1158 Lehtonen 1986.

1159 Aho & Valkonen 2000, 122. Aho ja Valkonen muunsivat summan vuoden 2000 oloja vastaavaksi ja totesivat näin Klamin saaneen vastaavista sävellyksistään noin 600



tellä, että Klami käsitti suomalaisten kansanlaulujen sovituksensa jossakin mielessä juuri sellaisiksi ansaitsemistarkoituksessa tehdyiksi töiksi, joiden tuottaminen esti häntä paneutumista arvokkaampiin sävellystehtäviin.

Yleisradion käyttöön päätyneet Klamin teokset ovat keskenään liian erilaisia, jotta voitaisiin katsoa radion ohjailleen hänen työskentelyään tyylillisessä suhteessa. Suomalaisten kansanlaulujen sovitukset ovat lisäksi pelkkä murto-osa Yleisradion ostamista Klamin teoksista, eivätkä ne kilpaile radion esitystilastoissa hänen eniten soitetun sävellyksensä asemasta.<sup>1160</sup> Siksi sovitukset näyttävät kertovan vähemmän radion kuin säveltäjän itsensä suomalaiselle kansanmusiikille omistamasta hyväksyvistä joskin haaleasta mielenkiinnosta – ellei hän yksinkertaisesti arvioinut tätä musiikin lajia ajan kotimaisissa oloissa käyttökelpoiseksi ja helposti markkinoitavaksi. Osa niistä Klamin teoksista, jotka säveltäjä möi Yleisradiolle, on soitinnettu selvästi suuremmille kokoonpanoille kuin *Kolme kansanlaulua – Suomalaisia kansanlauluja* ja *Neljä suomalaista kansanlaulua*. Tämä viittaa siihen, että Klami saattoi sovituksia kirjoittaessaan ajatella myös jotain muuta pientä orkesteria kuin 1930-luvun alun Radio-orkesteria.<sup>1161</sup> Suppeampi soitinvalikoima ja siihen liittyvä kapeampi väriasteikko voi olla lähtökohta, joka itsessään johti häntä kamarimusiikillisempaan, lineaarisempaan ja vähemmän kerrokselliseen orkesterikudokseen kuin on laita hänen monissa suuren orkesterin teoksissaan.

Melko arvoituksellinen on Toivo Haapasen 1933 esittämä ajatus, että Klamin orkesterille kirjoittamat kansanlaulut, ”’Neljä kansanlaulua’ y.m.”, ”on katsottava itsenäisiksi sävellyksiksi eikä ’sovituksiksi’”.<sup>1162</sup> Klamihan nimenomaan merkitsi itsensä *Neljän suomalaisen kansanlaulun* ja *Kahden kansanlaulun* partituureissa sovittajaksi eikä säveltäjäksi; syystä tai toisesta hän ei lisännyt vastaavaa merkintää *Kolmen kansanlaulun* käsikirjoitukseen. Kansansävelmien nimiä ei ole merkitty ainoankaan partituureista. Vaikka käytettyjen kansanlaulujen tunnistaminen ei ole ollut toistaiseksi kaikilta osin mahdollista, joukossa on tunnettuja sävelmiä, joiden käsittelytapaa ei voida

---

Suomen markan palkkion. Kirjeessä kapellimestari–musiikkipäällikkö Toivo Haapaselle Klami itse vuonna 1933 tosin arvioi 400 markkaa kuuden minuutin mittaisen pienen orkesterin sävellyksen hinnaksi. *Karjalainen* 1993, 44–45.

1160 Klamin Yleisradiossa 1930-luvulla useimmin soitettu sävellys oli ’3Bf’ (32 esitystä), jota seurasivat järjestyksessä *Kalevalainen kehtolaulu* (29 esitystä) ja *Kaksi kansanlaulua* (21 esitystä). Maasalo 1980, 58.

1161 *Neljä suomalaista kansanlaulua* sisältyi 21.4. 1932 – parisen kuukautta sen jälkeen kun partituuri oli tullut Radio-orkesterin omaisuudeksi – Toivo Haapasen johtaman Ylioppilaskunnan Soittajien konserttiohjelmaan. Ainola (toim.) 1986, 153.

1162 Haapanen 1933. Koska Haapanen oli avainasemassa uusien suomalaisten sävellysten ostamisessa Yleisradiolle sekä myös niiden hinnan määrittämisessä (vrt. Maasalo 1980, 58 ja *Karjalainen* 1993, 44–45), hän on voinut tällaisen lausunnon muodossa esimerkiksi puolustaa ratkaisujensa taiteellisia perusteita.

kuvata osuvammin millään muulla sanalla kuin sanalla sovitus. Tämä koskee myös *Kolmea kansanlaulua*. Melkein kaikki Klamin sovitettaviksi valitsemat kansanlaulut edustavat sitä uudempaa suomalaista kansanlaulutyyppiä, jolle selvät duuri–molli-tonaaliset implikaatiot ovat tunnusomaisia. Ensimmäinen *Neljän suomalaisen kansanlaulun* sävelmistä on tuttu *Minä kävelin ke-säillalla*. Toista ja kolmatta sävelmää ei ole toistaiseksi tunnistettu. Klamin kehittälemä hilpeä neljäs sävelmä, jota Kalevi Aho on olettanut hänen itse keksimäkseen,<sup>1163</sup> tavataan Simo Härkösen sovituksesta *Neljä piirilaulua kan-teleille* poikkeavana mutta silti tunnistettavana otsikon 'Mull' ois sulle nätti tyttö' alla.<sup>1164</sup> Klamin käyttämä aihe on Härkösen sovituksessa varsinaisen piirilaulusävelmän myöhemmin kuultava muunnelma. Klami sisällyttää sovitukseensa myös paljon omaa sävellyksellistä kehittelyään, mutta sovituksen keskeiset soitinnusideat ovat Härkösen työn kanssa yhtäläiset.<sup>1165</sup> *Kaksi kansanlaulua* sisältää tunnetun mollisävelmän *Elämäni ilo* ja iloisen sävelmän, joka muistuttaa laulua *Oman kullan silmät*.<sup>1166</sup> Sävellyksen *Kolme kansanlaulua – Suomalaisia kansanlauluja* ensimmäinen sävelmä *Orvon huokaus* eli *Täällä yksikseni laulelen* kuuluu sekin tunnetuimpiin suomalaisiin kansanlauluihin. Toisen sävelmän kaksi ensi tahtia tuovat mieleen Juho Rannan Pohjanmaalla muistiin merkitsemän sävelmän, joka on julkaistu ilman nimeä ja

1163 Aho & Valkonen 2000, 133.

1164 *Helky kannel* 1985.

1165 Tämä viittaa siihen, että Klami on kuullut jonkin todellisen esityksen ja painanut sitten muunnelmankin mieleensä. Periaatteessa Klami ja Härkönen ovat voineet tuntea saman alkuperäislähteen, mutta on yhtä todennäköistä, että Klamin lähde oli juuri Impilahden Kitelässä syntynyt juristi Simo Härkönen (1906–2004), myöhempi Karjalan liiton järjestösihteerin ja toiminnanjohtajan sekä useiden kansanlaulukokoelmien toimittajan ja kansansävelmien nuotintaja. Ylioppilaskunnan Soittajissa viulua, selloa ja pasuunaa 1926–1933 ja 1940–1945 soittanut Härkönen viittaa ilmeisesti juuri kyseisen sarjan esitykseen mainitun orkesterin konsertissa: ”Olin luultavasti YS:n monipuolisin soittaja. Tulin II viuluun ja siirryin sieltä pasuunaan soittaen näitä vuorotellen, ts. viulua vakituisesti ja pasuunaa, kun sitä tarvittiin. Jo ensimmäisellä YS-kaudellani soitin useissa esiintymisissä bassoviulua ja muistaakseni vielä v. 1946 konsertissa olin bassoviulussa. Väli rauhanajan olin sellonsoittajana YS:ssä. Alttoviulua soitin eräisissä pienemmissä yhtyeissä YS:n piirissä, mm. ns. kapakkaorkestereissa –. Avustin jonkun kerran YS:n lyömäsoittimissa ja kerran sain kunnian olla pianistina YS:n esiintymisessä. Soitettiin Klamin kansanlaulusarjaa, jossa oli pianollakin osa. Helppo se tosin oli, ja Jussi Jalas, joka muuten soitti sen, oli silloin johtajana. Hän sanoi minulle: 'Käveleppäs Simo tuonne pianoon', ja tein työtä käskettyä kuuliaisena orkesterin jäsenenä. Sain YS:ssä liikanimen: 'Puuttuvan instrumentin soittaja'.” Ainola (toim.) 1986, 47.

1166 Lehtonen 1986 ja Aho & Valkonen 2000 tosin ilmoittavat jälkimmäisen Klamin käyttämän kansansävelmän nimeksi *Koivu*. Klamin käyttämä tai muokkaama toisinto ei ole identtinen kansanlaulun *Oman kullan silmät* nykyisin tunnetun version kanssa eikä liioin sen Juho Krögerin Asikkalassa muistiin merkitsemän muodon kanssa, joka on julkaistu kokoelmassa *Suomen kansan sävelmiä* 1932 (Laulusävelmät III, sivu 2007, sävelmä 3048). Yhteiset piirteet ovat siitä huolimatta ilmeisiä.

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each marked with a box containing a number (1, 2, and 3). The first system (1) shows the beginning of the piece. The second system (2) includes the instruction '2 soli' and 'Tutti'. The third system (3) includes the instruction 'a tempo'. The piano accompaniment consists of multiple staves, including a grand staff (treble and bass clef) and a separate staff for the right hand. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Esimerkki 4a. *Neljä suomalaista kansanlaulua*, 1. Lento, s. 4.

The image displays two staves of musical notation for a piano piece. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *fff*. A section marked 'Largo' and 'unis.' is visible in the bottom staff.

**Esimerkki 4b. *Neljä suomalaista kansanlaulua*, 2. Lento molto tranquillo, s. 8, t. 1–12.**

sanoja kokoelman *Suomen kansan sävelmiä* laulusävelmille omistetun II jakson 12:n vihkon sivulla 1412 (sävelmä 1719).<sup>1167</sup> Vilkas kolmas sävelmä on *Ain' oli päivä nousullaan*, ja se on julkaistu kokoelman *Suomen kansan sävelmiä* kolmannen laulusävelmäniteen sivulla 1550 (sävelmä 1947). Sen on Uudellakirkolla merkinnyt muistiin M. Rinta.<sup>1168</sup>

*Neljä suomalaista kansanlaulua* aloittava, ilmaisuvoimaisesti noonin alueelle kaartuva *Minä kävelin kesäillalla* (Lento) on soitinnettu ohuesti. Sovituksessa itsessään voidaan tunnistaa monista vanhemmista suomalaisista kansanlaulusovituksista tutun sentimentaalisen väldominanttiharmoniikan

<sup>1167</sup> *Suomen kansan sävelmiä* 1912.

<sup>1168</sup> *Suomen kansan sävelmiä* 1932.

vaihtoehto, jopa sen kiistäminen. Osan käynnistävä ja sitten tunteellisen G-duuri-melodian taustalla 2. viuluilla ja alttoviuluilla läpi ensimmäisen säkeistön itsepintaisesti kertautuva huiluaäni, urkupistesävel d – sävellajin dominanttisävel – tuntuu sykkivän luonnon hermistävän ihmissydämen hiljaista sulautumista kesäillan hämääseen. Kun melodia nousee tahdissa 5 sävellajin perussäveleen g:hen, ei kuulla toonikasointua; duuriterssistä ei ole kuultavissa jälkeäkään (se kuullaan kertauksen yhteydessä t. 37). Soinnullinen ankkuroituminen on muutenkin lähes viitteellistä; kevyet sellojen ja kontrabassojen *pizzicatot* kuiskaavat harvakseltaan sävellajin kantasäveliä.<sup>1169</sup> Laulu on toisessa säkeistössä – kertauksessa – uskottu solistisina ja jaettuina oktaaviunisonossa käytetyille 1. viuluille, joille jaetut 2. viulut piirtävät vastaäänensä lähinnä tersseissä (HN 2, *esimerkki* 4a). Sointikuva on kamarimusiikillinen sellojen ja kontrabassojen enimmäkseen vaietetessa. Klamin ajatuksena on ilmeisesti ollut nostaa kaunis melodia itsessään huomion kohteeksi. Juuri kansanlaulun pidättyvä tulkitseminen ja romanttisen sentimentaalisuuden kaihtaminen kiinnittävät ensimmäisessä sovituksessa huomiota. Myös *Neljän suomalaisen kansanlaulun* toinen laulu on kaunis duurisävelmä, jolle Klami on sillekin valinnut hitaan tempon (Lento molto tranquillo). Tämän kymmentahhtisen E-duuri-sävelmän rakenne on ensimmäisestä laulusta poiketen epäsymmetrinen aa<sup>1</sup>b. Rauhallinen sointusäestys on koraalityyppinen ja määreen romanttisessa merkityksessä hyvin soiva. Säveltäjän tulkinnallisena panoksena nousee esiin sävelmää kehystävä herkkä kahdeksan tahdin sointujakso diskanttirekisterissä – alussa pianolla ja lopussa tremoloituna jousilla –, jolloin ylimmässä äänessä erottuvat rauhalliset, sekventiaalisävyisesti laskevat kvartit (*esimerkki* 4b). Koska tremolot ovat Klamin orkesteriteoksissaan yleensä säästeliäästi käyttämä keinovara, niiden lopputahdeille antama herkkä ilme kiinnittää huomiota.

Pelkille jousille kirjoitettu kolmas sovitus (Non troppo adagio) paneutuu sävelmän itsensä implikoimaan tonaliteetin tulkinnan ongelmaan, jollainen on kohdattu toisenlaisessa muodossa jo *Keinulaulun & Polkan* ensimmäisen kappaleen yhteydessä. Nyt tarkasteltava laulu alkaa (t. 11, HN 1) nousevalla pienellä sekstillä ja sitä seuraavalla laskevalla pienellä terssillä; on kysymys mollimuotoisen kvarttisekstisoinnun sävelistä ja näin syntyvästä, ikään kuin alistuvasta karroksesta  $e^1 - c^2 - a^1$ . Melodiaprofilista kuitenkin seuraa, ettei a saa yhtä vahvaa tonaalisen keskuksen asemaa kuin (aluksi) ylempi c ja (aiheen lopussa) matalampi e-sävel. Viimeksi mainitun tonaalisen keskuksen merkitys korostuu myös kappaleen aloittavan ja lopettavan ja muutenkin pitkään soivan matalan e-urkupisteen ansiosta (*esimerkki* 4c).

<sup>1169</sup> Niukkaan bassolinjaan sisältyy myös asteikon muita säveliä ja eräitä muunnesäveliä.

The musical score consists of three systems, each with five staves. The first two staves of each system are for voices (I and II), and the remaining three are for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

**System 1:** The first staff (Voice I) has a circled '1' above it. The second staff (Voice II) has a circled '1' above it. The piano accompaniment starts with a circled '1' above it. The first measure of the piano part has the marking *pp con sord.* The first measure of the Voice I part has the marking *p unis.*

**System 2:** The first staff (Voice I) has the marking *div.* The second staff (Voice II) has the marking *div.* The piano accompaniment has the marking *p* in the first measure of the system. The first measure of the Voice I part has the marking *p cresc.* The first measure of the Voice II part has the marking *p cresc.* The first measure of the piano part has the marking *p cresc.*

**System 3:** The first staff (Voice I) has the marking *dim.* The second staff (Voice II) has the marking *dim.* The piano accompaniment has the marking *dim.* in the first measure of the system. The first measure of the Voice I part has the marking *mf* and the word *Solo* above it. The first measure of the Voice II part has the marking *mf* and the word *altri* above it. The first measure of the piano part has the marking *mf*.

Esimerkki 4c. Neljä suomalaista kansanlaulua, 3. Non troppo adagio, s. 9.



Measures 8-12 of a musical score for piano and guitar. The score is written for a grand piano (left hand) and a guitar (right hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante leggiero'. The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking in measure 10 and a 'f' (forte) marking in measure 12. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the guitar part has a more complex, syncopated melody.

Measures 13-17 of a musical score for piano and guitar. The score is written for a grand piano (left hand) and a guitar (right hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante leggiero'. The score includes a 'p' (piano) marking in measure 13 and a '3' (triple) marking in measure 14. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the guitar part has a more complex, syncopated melody.

Esimerkki 4d. *Neljä suomalaista kansanlaulua*, 4. Andante leggiero, s. 14.

Tonaalista ambivalenssia luovat samoin kymmentahminen johdantojakso ja sen muunnetut kertaukset kahden lauluesiintymän välissä ja kappaleen lopussa (t. 1–10, 21–27, 37–44). Motiivisessa suhteessa niissä kiinnittää huomiota kahden eritasoisen ja kaaren yhdistämän sävelen nouseva kuvio, tahti tahdilta muuntuva, ikään kuin toiveikkaasta alistuneeksi kehittyvä eräänlainen huokausaihe jaettujen 2. viulujen ylä-äänessä. Näissä jaksoissa alttoviululla esiintyy peräkkäisistä kahdeksasosanuoteista koostuva, edestakaisin keinuva säestyskuvio  $e - a - dis^1 - a$ ,  $e - a - d^1 - a$ ,  $e - a - c^1 - a$ ,  $e - a - h - a$ .<sup>1170</sup> Soinnun juuren asemasta kilpailevat näin  $a$  ja muista orkesteriäänistä vahvistusta saava  $e$  samaan aikaan kun kuulija lisäksi seuraa säestyskuvion ylimmäisten äänten toteuttamaa laskevaa melodialinjaa  $dis - d - c - h - a - g$  (joka johtaa laulun sisääntuloa valmisteleviin pitkiin ääniin  $d - e - a$ ). Klami on kirjoittanut harmoniarakenteen perussävelen asemasta kilpailevia säveliä myös jaetuille 2. viuluille. Legato-soittoon perustuva jousisointi on tiheää. Vaikka sovittaja käyttää kromaattisia muunnosäveliä säästeliäästi ja vaikka hänen orkesteriääniin kirjoittamansa intervallikulut ovat enimmäkseen yllätyksettömiä, juuri harmonioiden kilpailevien perussävelten välinen kitka ja näin syntyvät riitasoinnit antavat tälle kansanlaulutulkinnalle primitiivis-maagisen, tuskaisenkin ilmeen. Simo Härkösen *Neljä piirilaulua kanteleelle* -kokonaisuudessa käyttämän piirilaulun *Mull'ois sulle nätti tyttö* pohjalta tehty neljäs sovitus (Andante leggiero, *esimerkki* 4d) päättää kokonaisuuden aivan toisenlaisessa, antiromanttisessa hengessä – näin voidaan epäröimättä sanoa sekä kaihomielisyydestä vapaan sävelmän että sen häpeilemättömän käsittelyn perusteella. Tässä viimeisessä laulusovituksessa jousistoon on jälleen liitetty piano. Kun pianon keskeinen tehtävä nyt on pisteellisten rytmien tanssilliseksi sävyttämän A-duuri-melodian sekä ajan päivänkohtaisessa merkityksessä tanssillisen two-beat-säestyksen toteuttaminen, on lopputuloksena tyyli, joka tuo mieleen urbaanin ravintolan tanssiyhtyeen. Vaikka sointikuva on tässä yksinkertaisempi ja harmonia diatonisempaa, Väinö Pesola olisi voinut kirjoittaa tästä sovituksesta yhtä hyvin perustein kuin *Une nuit à Montmartre* -konserton finaalista: ”– eloisa rytmi kutkutti varsinkin nykyaikaisen nuorison tanssihermoja.”<sup>1171</sup>

*Neljä suomalaista kansanlaulua* on neljän laulun tulkintoineen Klamin kansanlaulusovituksista näkemykseltään monipuolisin, mutta kolmella sovituskokonaisuudella on yhteisiäkin piirteitä. Ne kaikki alkavat erityisen

1170 Vastaava säestysidea eri sävelsuhtein tavataan *Symphonie enfantine* 'Berceusessa' t. 5 alkaen ja *Psalmuksessa* ("Mitä maassa matelepi") HN 44 alkaen. Klami käytti samaa säestystyyppiä, jonka lähtökohtana saattoi olla Stravinskyn kirjoitustapa, myös myöhemässä tuotannossaan.

1171 Vrt. Pesola 1928a.



J

*Alto solo  
altri*

The image shows a handwritten musical score for three systems of staves. Each system consists of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first system is marked "Alto solo" and "altri". The second system has a double bar line with a repeat sign. The third system ends with the text "Euleria's soundings".

Esimerkki 4e. *Kaksi kansanlaulua*, 1. Poco andante, s. 3 t. 24–.

I

2 min

Andante

Handwritten musical score for the first system, marked "Andante". The score is written for four staves: Violini (Violins), Jousi (Flutes), Cello (Cello), and Bassi (Basses). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system consists of five measures. The Violini part has a circled 5 in the fifth measure. The Jousi part has a circled 5 in the fifth measure. The Cello part has a circled 5 in the fifth measure. The Bassi part has a circled 5 in the fifth measure.

Handwritten musical score for the second system. The score is written for four staves: Violini (Violins), Jousi (Flutes), Cello (Cello), and Bassi (Basses). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The second system consists of five measures. The Violini part has a circled 10 in the fifth measure. The Jousi part has a circled 10 in the fifth measure. The Cello part has a circled 10 in the fifth measure. The Bassi part has a circled 10 in the fifth measure.

Handwritten musical score for the third system. The score is written for four staves: Violini (Violins), Jousi (Flutes), Cello (Cello), and Bassi (Basses). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The third system consists of five measures. The Violini part has a circled 15 in the fifth measure. The Jousi part has a circled 15 in the fifth measure. The Cello part has a circled 15 in the fifth measure. The Bassi part has a circled 15 in the fifth measure.

Esimerkki 4f. *Suomalaisia kansanlauluja*, 1. Andante, t. 1-15.

tunnetuilla, sovitussajankohdan perinteistä porvarillista taidemusiikkimaakua myötäilevillä, rakenteeltaan periodisilla, kaaroksensa ja oktaaviakin laajemman ambituksensa puolesta ekspressiivisillä sävelmillä. Kaikkia on käsitelty ainakin joiltain osin vähäeleisen pidättyvästi. *Kaksi kansanlaulua* aloittavassa 'Elämäni ilossa'<sup>1172</sup> (Poco andante) pelkistetyn vähäeleinen jakso on käsillä vasta c-molliin kirjoitetun laulun kertauksen myötä lähinnä koraalimaisesti sovitetun alun jälkeen (esimerkki 4e). Kertauksessa laulu on uskottu soolosellolle,<sup>1173</sup> jota vain 1. viulujen, alttoviulujen ja muun selloryhmän katkeamaton huiluääni, dominanttisävel g säestää (t. 21–28). Tähän autioon sointikuvaan sovittaja lisää myöhemmin 2. viuluilla molliterssi es:n, senkin pitkänä huiluääninä (t. 29–36). Klamin tulkinnallinen ratkaisu on pitkälti sama kuin *Neljän suomalaisen kansanlaulun* aloituslaulussa 'Minä kävelin kesäillalla'. *Suomalaisten kansanlaulujen* ensimmäisessä laulusovituksessa 'Orvon huokausta' (Andante) 1. viulujen soittamaa laulua säestävät (t. 8 alkaen) ensin harvakseltaan sellojen ja kontrabassojen *pizzicatot*, yksi tai kaksi *pizzicatoa* tahtia kohden (esimerkki 4f). Samanhenkisiä, vaikka vieläkin säästeliäämmin siroteltuja *pizzicatoja* on käytetty myös 'Minä kävelin kesäillalla' -sovituksessa. 'Orvon huokausta' -sovituksen alkuun Klami on kirjoittanut johdannon, joka käynnistyy 1/16-nuottiarvoin hitaassa sivusävelliiikkeessä ennen kuin pian kokee rytmisiä ja melodisia muutoksia. Tämä tekstuuri – joka omalla tavallaan liittyy tämän tutkimuksen luvussa 14.2. lähemmin tarkasteltavaan, nopein sävelliiikkein väreilevään soitintapapaan – palaa lauluesiintymien välillä (t. 19–26) ja liittyy sitten viuluilla täydentämään alttoviulun ja sellojen laulun sekä kontrabassojen *pizzicatojen* muodostamaa kudosta. Tulkinnallinen intentio Klamin eleettömässä kansanlaulusovituksessa tulee erityisen käsitettäväksi kun muistetaan, että tässä "orvon huokausta" tulkitse itse orvoksi jäänyt, agraari-Suomessa varttunut nuori mies. Ajatus oman kurjan kohtalon julistamisesta maailmalle kansanlaulun sävelin esimerkiksi Robert Kajanuksen *Orjaksi syntynyt* -tulkinnan traagisin sävyin (*Kullervon surumarssi*, 1880) olisi tuntunut hänestä todennäköisesti absurdilta.

Viimeinen laulusovitus on kaikissa kolmessa sovituskokonaisuudessa hilpeä. Jokainen on kirjoitettu A-duuriin. Virtuoosinen diskanttiväritys on korostunutta. Jos, kuten edellä esitettiin, *Neljän suomalaisen kansanlaulun* neljäs, nopeatempoinen sovitus Andante leggiero on piirilaulusävelmän muunnelma, siihen ei ole ilmeisesti koskaan liittynyt laulettua osuutta ja sanoja. Klamin

1172 Laulun sanat alkavat: "Laulu se on ollut minun iltojeni ilo."

1173 *Kaksi kansanlaulua* on omistettu Ilmari Haapalaiselle, Radio-orkesterin sellistille. Klami kirjoittaa omistuskirjoituksessaan partituurikäsitteilykirjoituksen kansilehdellä ranskaksi: "Dédié à M. le Violoncelliste Ilmari Haapalainen. Par l'auteur reconnaissant et dévoué." Esitysohjeet ovat italian- ja ranskankieliset.



Handwritten musical score for "Gloria" by Giuseppe Verdi, measures 10-13. The score is for Violin, Viola, Cello, and Bass. It features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is in Italian, with the title "Gloria" written at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "ff" (fortissimo). The measures are numbered 10, 11, 12, and 13.

**Esimerkki 4g.** *Suomalaisia kansanlauluja*, 3. Giocoso, t. 1–16.

**Esimerkki 4h. *Kaksi kansanlaulua*, 2. Vif, s. 8, t. 18–21.**

sovitukseen on kuitenkin tarttunut piiritanssin reippautta ja duuriasteikolla edestakaisin liikkuvien kulkujen aurinkoisuutta. *Suomalaisia kansanlauluja* -kokonaisuuden lyhyen kolmanteen kappaleeseen, joka on merkitty esitettäväksi *Giocoso*, sen sijaan liittyvät seuraavat, kaukana varsinaisesta kansaidealisaatiosta olevat sanat: "Ain' oli päivä nousullaan, kun kultani luota läksin. Miksei Luoja mulle luonut hellua likemmäksi?"<sup>1174</sup> Sanat ovat jättäneet rytmikkään, iloisen leiman sovituksen ensimmäisen laulusäkeen säveltoistoihin (t. 9 alkaen, *esimerkki 4g*). Laulumelodia rallattelee tässäkin enemmän edestakaisin mitä arkipäiväisimmän duuriheksakordin puitteissa,

<sup>1174</sup> *Suomen kansan sävelmiä* 1932, 1550 (sävelmä 1947).

mikä on tarjonnut Klamille mahdollisuuden kirjoittaa harmonisesti staattista mutta ilmavaa, kirkasväristä ja rytmikkäästi artikuloitua soitinnusta. *Kaksi kansanlaulua* päättävään 'Koivuun' sovittaja on liittänyt ranskankielisen esitysohjeen *Vif*, vilkkaasti. Kuten todettiin, se on paitsi melodialtaan myös muuten ilmeeltään samansävyinen kuin Juho Krögerin Asikkalassa muistiin merkitsemä sävelmä *Oman kullan silmät*, jonka sanat kertovat rakkaudesta hauskasti: "Oman kullan silmät, siniset ja suuret, ne on mun mielessäni aina joka lauvantaki, välillä viikollaki, kun minä oveani kiinni painan."<sup>1175</sup> Kaikista Klamin suomalaisten kansanlaulujen sovituksista tämä tulkinta käyttää suurinta orkesteria. Sovittaja on turvautunut tämänkin laulun johdannossa 1. viulujen huiluaäniin. Myös tässä sovituksessa vilahtaa ohimennen säveltoistojen iloinen rallatus laulumelodiassa klarineteilla ja selloilla (t. 6, 8). Laulun ensimmäisessä esiintymässä ilmavaa soitinnusta leimaavat monet etuhelein koristetut pirteän pistemäiset sävelet puupuhaltimilla ja Klamin myöhempää orkesterityyliä ennakkoiden sotilasrummulla. Monet säestysäänät on hänelle tyypilliseen tapaan sijoitettu painottomille tahtiosille. Laulun toinen esiintymä (t. 19–) on uskottu mahtavasti trumpetille, pasuunalle ja kontrabassoille, ja soitinnus on kaikkiaankin toteutettu Klamin tuon ajankohdan tyypillisimmässä, suuren orkesterin kerroksellisessa tyyliässä (*esimerkki* 4h). Tässä siihen liittyy kokonaisuutta iloisesti rytmittäviä viulujen ja alttoviulujen takapotkupizzicatoja ja 1/16-kestoisten puupuhallinsävelten helmeilevää kuviointia selkeärajaisten sävelikköjen puitteissa. Viimeinen, kolmas lauluesiintymä on ilkeäkurisen kepeänä kontrasti edelliselle. Huilun ja klarinetin laulua säestävät staattisen repetitiivinen, polytonaalisuuden sävyttämä piano-osuus – vastaava tavataan *Neljän suomalaisen kansanlaulun* neljännessä sovituksessa – ja jousten rytmikkäät *pizzicatot*.

### 13.3. Ei-suomalainen kansansävelmä Klamin teoksissa

Pariisin-ajasta alkaen Klami otti teostensa lähtökohdaksi myös sellaisia otsikoja ja musiikillisia aineksia, jotka toimivat viittauksina muihin kulttuuripiireihin kuin suomalaiseen. Itämaista, jazz- ja espanjalaista innoitusta ilmenee myös hänen 1930-luvun tuotannossaan. Näissä myöhemmissä sävellyksissä vierauden toteutus vaikuttaa usein vähemmän itsetarkoitukselliselta kuin esimerkiksi miniatyyriässä 'Kiinalainen kauppias', jossa "mustien koskettimien" pentatoniikalle on annettu eräänlainen kiinalaisuuden merkkifunktio.<sup>1176</sup>

<sup>1175</sup> *Suomen kansan sävelmiä* 1932, 2007 (sävelmä 3048).

<sup>1176</sup> Ks. s. 279.

### 13.3.1. Jazz ja Rag-Time & Blues

Se Klamin jazz-innoitus, joka ilmenee Pariisissa syntyneissä pianokonsertossa *Une nuit à Montmartre* ja sarjan *Kohtauksia nukketeatterista* cake-walk-osassa 'Le brave général', jäi lyhytaikaiseksi. *Neljän suomalaisen kansanlaulun* ja *Hommage à Haendelin* viihdemusiikkimuistumien ohella se toteutui tosin vielä kamariyhtyeelle vuonna 1931 kirjoitetussa sävellyksessä *Rag-Time & Blues*. Tämä teos perustuu musiikkiin, jonka Kansallisteatterin kapellimestarina toiminut Jussi Jalas tilasi Klamilta Eugene O'Neillin näytelmää "Intohimot jalavien varjossa" (*Desire Under the Elms*) varten.<sup>1177</sup> Ei olekaan selvää, että musiikkinumerot kertovat nimenomaan säveltäjän omasta vahvasta sitoutumisesta tähän musiikin lajiin. Musiikki valmistui 1930, ja kantaesitys tapahtui näytelmän ensi-illassa 16.1. 1931.<sup>1178</sup> Pelkkänä tilapäistyönä Klami ei näytelmämusiikkiaan pitänyt, koskapa hän korjaili sitä esimerkiksi soitinkokoonpanoa muuttamalla nykyisin tunnettua *Rag-Time & Bluesia* varten.<sup>1179</sup> Näytelmämusiikin numerot vaihtoivat tuossa yhteydessä järjestystä. Seuraavassa tarkastelussa viitataan viimeksi mainittuun, *Rag-Time & Bluesin* partituuriin.

Vuonna 1927 Klamin ikätoveri, saksalainen kriitikko, säveltäjä ja tuleva musiikkitieteilijä Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) arvioi jazzin suoran tai epäsuoran vaikutuksen länsimaiseen taidemusiikkiin niin suureksi, että ilman sitä 90 prosenttia uudesta musiikista ei ollut kuviteltavissa. Arvio on liioiteltu, mutta on totta, että kyseisenä ajankohtana ajateltiin laajalti jazzin antavan tulevaisuuden musiikille suunnan.<sup>1180</sup> Tämän tutkielman toisessa osassa mainittiin sellaiset ennen sotaa jazzin esimuotoja soveltaneet edelläkävijät kuin Debussy, Satie ja Stravinsky.<sup>1181</sup> 1920-luvulla kansainvälinen kehitys voimistui huomattavasti. Se on luettavissa monien eri maissa

1177 Jalas 1981, 88.

1178 Aho & Valkonen 2000, 136.

1179 Vrt. Aho & Valkonen 2000, 313. Aho ja Valkonen (2000, 136, 313) ilmoittavat varmana tietona näytelmämusiikin syntyneen 1930 ja *Rag-Time & Bluesin* 1931. Samoin Tiina-Maija Lehtonen (1986, 54) ilmoittaa varmana tietona *Rag-Time & Bluesin* valmistuneen 1931. Tämän kuten monen muunkin Klamin sävellyksen tarkkaan syntyajankohtaan liittyy kuitenkin vielä monia epäselvyyksiä. Lehtosen (1986, 66–67) julkaisemassa, ilmeisesti 1950-luvulta periytyvässä Klamin omakätisessä sävellysluettelossa säveltäjä esimerkiksi merkitsee näytelmämusiikin kirjoitusvuodeksi 1928. Ennen kuin sävellysten ajoituksen tueksi esitetään varmoja perusteita ei ole mahdotonta olettaa, että *Rag-Time & Blues* syntyi ennen "Intohimot jalavien varjossa" -musiikkia ja että säveltäjä korjaili tätä sävellystään Kansallisteatterin vaadittua häneltä pienempää soitinkokoonpanoa esimerkiksi kustannussyistä.

1180 Schwab 1980, 130.

1181 Debussyn pianosarja *Children's Corner*, johon osa 'Golliwogg's Cake-Walk' sisältyy, valmistui 1908 ja Satien *Parade* 1917. Stravinsky kirjoitti sävellyksensä *Histoire du soldat* ja *Ragtime pour onze instruments* vuonna 1918.

työskennelleiden säveltäjien teostensa otsikoihin sisällyttämästä sanasta jazz. Karl Amadeus Hartmann kirjoitti ”Jazz-toccatan ja -fuugan pianolle” (1928), Martinu ”Jazz-sarjan orkesterille” (1928), Boris Blacher ”Jazz-koloratuureja sopraanolle, alttosaksofonille ja fagotille” (1929) jne. Jazzin rytmejä ja sointuja sekä melodian ja äänenmuodostuksen erityispiirteitä yhdistettiin useisiin taidemusiikin perinteisiin lajeihin ja niiden erilaisiin esityskokoonpanoihin: sarjaan, sonaattiin, soolokonserttoon, concerto grossoon, toccataan, fuugaan, etydiin, karakterikappaleeseen, sinfonisiin sävellyksiin, oopperaan ja oratorioon. Säveltäjien syyt harjoittaa tai puolustaa suorasukaista, mutta myös epä-hienoksi, karkeaksi ja alkukantaiseksi moitittua jazzmusiikkia vaihtelivat. Kun cake-walkin säveltäminen palveli Debussyn tapauksessa hauskuuttamisen päämäärää, ymmärsi Ravel jazzin merkittäväksi, hänen oman aikansa musiikkiin pysyvästi juurtuneeksi voimavaraksi. Milhaud löysi jazzista hake-mansa tavan välittää ”puhtaan arkaaista tunnetta” baletissa *La création du monde*. Hindemithille hänen omaan Sarjaansa pianolle (1922) sisältyvä Ragtime oli otollinen keino antaa soiva asu nykyaikaisen suurkaupungin kiihkeälle ilmapiirille ja tällä antiromanttisella musiikilla ällistyyttää porvaria.<sup>1182</sup> Ernst Křenékin oopperan *Jonny spielt auf* saattaminen joulukuussa 1928 – pian Klamin ensimmäisen sävellyskonsertin jälkeen – Suomalaisen Oopperan näyttämölle<sup>1183</sup> merkitsi taidemusiikin alueella eurooppalaisten virtauksien tiivistä seuraamista maassamme. Vuonna 1925 valmistunut ooppera, jota säveltäessään Křenék oli ajatellut Pariisin näyttämöitä,<sup>1184</sup> oli saanut kantaesityksensä Leipzigissa edellisenä vuonna. Křenékin teos toi jazz-yhtyeen oopperalavalle.

1920-lukua on kutsuttu jazz-ajaksi. Luonnehdinnalla on viitattu paitsi musiikki-ilmiöön myös uudenlaiseen elämäntunteeseen ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Jazzin nopea läpimurto ensimmäisen maailmansodan jälkeen koski Suomeakin. Suomessa termi jazz esiintyi tiettävästi ensi kerran Karl Flodin futurismiaiheisessa kirjoituksessa *Säveletär*-lehdessä vuonna 1910, ja *Uuden Suomen* pakinoitsijanimimerkki Olli käytti sitä 1919.<sup>1185</sup> Jazzin sodanjälkeistä suomalaista läpimurtoa voidaan kuvata voimakkaasti koetuksi kulttuuri-ilmiöksi, ilmenihän se maassamme myös esimerkiksi lehdistön ja kirjallisuuden piirissä.<sup>1186</sup> Sillä musiikillisella tyylillä, josta on puhe ja johon nyt viitataan jazzina, ei ollut vielä myöhempää jazzin estetisoivaa osakulttuuriluonnetta. Esimerkiksi 1920-luvun ragtime, ku-

1182 Schwab 1980, 132–133. Ravelin suhteesta jazziin ks. myös Orenstein (compil. & ed.) 1990, 46, 390–391, 449, 454–455, 490.

1183 Lampila 1997, 254–259.

1184 Watkins 1994, 152–153.

1185 Salmenhaara 1996a, 388. Salmenhaaran kanssa ristiriidassa on Schwabin (1980, 145) esittämä tieto, että käsite jazz esiintyi musiikillisessa yhteydessä ensi kerran vuonna 1913.

1186 Ks. Jalkanen 1989, erityisesti s. 346.



ten Pekka Jalkanen huomauttaa, oli ”jokamiehen hilpeää tanssimusiikkia”.<sup>1187</sup> Suomeen afroamerikkalaisen jazzin toi vuonna 1926 Andania-laiva, jonka tanssiyhtyeen amerikansuomalainen alttosaksofonisti Wilfred ”Tommy” Tuomikoski asettui joksikin aikaa maahan muun muassa opettamaan suomalaismuusikoille improvisointia ja swingiä.<sup>1188</sup> Afroamerikkalaisen musiikin murros alkoi muusikkojen keskuudessa, mutta ulottui pian laajemmalle. Jalkanen kirjoittaa: ”Jazzin murroksesta alkoi uusi ja pysyväksi osoittautuva vastakkainasettelu, populaari- ja taidemusiikin vastakkaisuus.”<sup>1189</sup> Suomessa oli syntymässä kaksi erillistä, toisiinsa ajoittain suorastaan vihamielisesti asennoituvaa musiikkikulttuuria.<sup>1190</sup> Aiemminhan taidemusiikin piirissä oli omaksuttu halukkaasti kansanmusiikkivaikutteita. Koulutetut muusikot olivat viihdyttäneet ravintolayleisöä paljolti konserteista ja oopperasta tuttujen sävelmien katkelmilla.<sup>1191</sup>

1920- ja 1930-lukujen vaihteen Suomessa jazz kiinnosti korkeakulttuurin puitteissa erityisesti tulenkantajien piiriä saaden ilmaisun hurmioituneen ”neekeririromantiikan” muodossa. ”Neekeri on koko luonteeltaan runoilija”, Raoul af Hällström kirjoitti *Tulenkantajat*-lehdessä 1929. Olavi Paavolaisen ja Lauri Viljasen kohdalla tällaisessa neekeririromantiikassa oli kysymys ”primitiivisen” alkuperäisyyden ihailun ja vitalismin yhtymisestä, ajatuksesta, että taide tarvitsi uudistua alkuperäistä elämänvoimaa. Molemmat näistä tulenkantajakirjailijoista kuitenkin kokivat mustat eurooppalaisen kulttuurin kannalta sivistysrappion merkkeinä. ”He ovat vieras rotu, he edustavat aina vaaraa”, Paavolainen muotoili Cocteaun vuonna 1918 julkaisemien merkintöjen hengessä.<sup>1192</sup> Näiden tulenkantajien näkemysten onkin katsottu heijastelevan imperialistisen Euroopan 1900-luvun alussa hallitsevaa asemaa.<sup>1193</sup> Myös *Tulenkantajat*-lehdessä syksyllä 1930 ilmestyneistä ”Kahdesta neekerirunosta” ilmenee jazzin kytkeminen primitiivisen, vaarallisen mustan rodun mielikuvaan. Ruotsalaisen Artur Lundkvistin runot ’Neekerilaulu’ ja ’Saksofoonikappale’ oli suomentanut Katri Vala.

#### *Saksofoonikappale*<sup>1194</sup>

Olemme väsyneitä, syvät haavat ovat vuotaneet verta, olemme tympeytyneet elämään, tarvitsemme myrkkyä, joka antaa unhoitusta –

1187 Vrt. Jalkanen 1989, 273.

1188 Jalkanen 1989, 90–91, Salmenhaara 1996a, 388.

1189 Jalkanen op. cit., 357.

1190 Vrt. Jalkanen op. cit, 334 ja Salmenhaara 1996a, 394.

1191 Salmenhaara 1996a, 391–392, Jalkanen 1989, 357.

1192 Lappalainen, Päivi 1990, 85, 91–92. Vrt. Cocteau 1918, 34.

1193 Lappalainen, Päivi op. cit, 92 Jalkaseen 1989, 340 nojaten.

1194 *Tulenkantajat* 1930, syys–lokakuu, s. 221.

Mitä ovat sinfoniat, sonaatit, Beethoven, Schubert –?  
Neekeri ja saksofooni!  
jazz, joka lievittää tuskia ja lohduttaa sydämiä!  
Soita neekeri, musta veli!  
Sinä uusi Kristus, pelasta meidät kiiltävällä saksofoonillasi!  
Sytytä liekki lihaan,  
anna meille ensimmäinen kuuma riemu ja maan aamuinen tuoksu –  
Huumaa!  
pelasta päivästä, siitä, mikä on ollut ja on, kaikista muistoista, teoista, sivistyksen ja  
vuosituhansien taakasta –  
Ha ha ha –  
Naura kultaisella kurkulla!  
Naura loistavalla teräskurkulla –  
Huuiii –  
Myrsky, myrsky maailman ylle –  
Naiset – jos he väistyvät, jos he pakenevat:  
Oo, aja heitä takaa, pyydystä heidät, paina maahan, pakota –!  
Sinkoa ylitsemme verisiä säveleitä!  
Soita kuusta, kuusta, the golden moon.  
Valita autiona kuin lokakuuntuuli asumattomien talojen ympärillä (lokakuuntuuli,  
joka lakaisee lehtiä ikkunapelliltä). Itke kuin lyöty nainen. Ulvo kuin epätoivoinen  
äiti lapsen ääressä, jonka hän on kuristanut. Naura kevytmielisesti kuin syrjäkatu  
hämärissä, kun merimiehet kiipeävät pimeistä laivanruumista ja huojuvat kujien pu-  
naiseen usvaan.  
Naura niinkuin portto illan liljanvalkeain lamppujen alla  
Hyppää  
huutona!  
raivoa! pure! murhaa!  
ja hyväile hiljaa kuin tuuli kukkia,  
kuin rakastetun käsi hiuksia –

Jazzia puolusti *Tulenkantajat*-lehdessä vuonna 1929 myös Sulho Ranta, joka oli sisällyttänyt omaan orkesterisarjaansa foxtrotin ja tangon.<sup>1195</sup> Rannan äänenpainot poikkesivat monien kirjallisten tulenkantajien hurmiosta hänen alleviivatessaan sinänsä ennakkolulottomasti musiikin ammattilaisen sana-  
valinnoin, että jazz oli tanssimusiikkia. Siksi se ansaitsi tulla tanssisarjojen ainekseksi siinä missä sarabandet, menuetit ja bourréetkin olivat tulleet.

Ja sitten jazz. Jazzin nopea leveneminenhän on selitetty nykyhetken ihmisen kaik-  
keen uuteen, alkuvoimaiseen, outoon, eksentriseen j.n.e. kohdistuvan kaipuun avulla.

---

1195 Rannan foxtrotista on huomauttanut Salmenhaara 1996a, 389 epäilemättä viitaten sarjaan *Petite suite* ”japanilaisesta baletista” *Kirsikankukkajuhla*. Sarjan osat ovat Prélude, Valse, Tango ja Foxtrott. Ks. *Tulenkantajat* 1930 nro 3, 42. Ranta 1929c, 381–382.

Huumaava melu ja eroottinen rytmikka, kaiken jokapäiväisen unohdus jokailtaiseen saxophonin vibratoon ja ja jazzrumpujen täryyn. Modernin ihmisen lepohehki.

Paljonkiistelty jazz on jokatapauksessa, kaikesta huolimatta nykyajan *tanssittu* tanssi. Aivan niinkuin Lullyn ja Rameaun ajan Bourrée, Allemande ja Menuetie [!]. Nehän muuttuivat sisällöltään ja laajenivat ulkopiirteiltään *konsertoiviksi* suurten säveltäjien käsissä. Mikä estäisi myöskin jazzin *kehittymistä taidemusiikiksi*.<sup>1196</sup>

Ranta viittasi Schulhoffin, Wiénerin, Cliquet-Pleyelin, Bourguignonin, Gershwinin, Křenékin ja Weillin sävellyksiin sekä Klamin pianokonserttoon ”Yö Montmartrella”.

Kun Suomen Säveltaiteilijain Liiton julkaisema *Suomen musiikkilehti* toteutti 1931 suomalaisten säveltäjien keskuudessa jazz-kiertokyselyn, Rannan puheenvuoro oli myönteisin vastauksista. Kysymykset olivat: 1. Onko jazzilla taiteellista arvoa? 2. Luuletteko jazzilla olevan pysyvämpää vaikutusta säveltaiteeseen? Oli säveltäjiä – Leevi Madetoja, Erkki Melartin, Ernst Linko, Eino Linnala, Väinö Haapalainen –, joiden mielestä jazzin omalaatuiset rytmit, soitinnus ja melodian eksoottiset piirteet saattoivat olla ”jalostettavissa taidemusiikin aineksiksi”.<sup>1197</sup> Ajattelutapa oli oleelliselta osin sama kuin se, joka vanhastaan koski kansanmusiikin käsittelyä taidemusiikissa. Vain vähän yleistäen voidaan todeta, että jazz ohitti suomalaisten taidemusiikin säveltäjien kiinnostuksen ja heidän arvostuksensa. Kyselyn valossa suhtautuminen jazziin näyttäytyy viileän torjuvana. Jazzin katsottiin turmelevan ”kansan maun”, Väinö Pesolan sanoin tiukkuvan limaista aistillisuutta, olevan vailla ”eetillistä vaikutusta” ja olevan kaikkiaan sisällöltään moraalisesti arveluttavaa. Väinö Raitio vastasi, ettei ottanut jazzia ”oikein vakavalta kannalta”. Aarre Merikanto luonnehti sitä kaiken musikaalisen luomiskyvyn irvikuvaksi. Arvovaltainen Ilmari Krohn näki siinä ”röyhkeäksi paisunutta rämesävelten rähinää” ja yhteyden ”pimentopuolen mätähetteisiin”.<sup>1198</sup> Melartin huomautti: ”Jazz ei ole vain musiikkilaatu, jazz on maailmankatsomus.”<sup>1199</sup> Näin kirjoittaja ymmärsi ilmeisesti länsimaisen taidemusiikin normien soveltamisen jazziin olevan vailla perusteita.

Kun säveltaiteen tulevaisuuden näkymiäkin koskenut kysely toteutettiin nimenomaan taidemusiikin säveltäjien keskuudessa, ei sinänsä ole yllättävää, että vastaajat toivat esiin vakiintuneita taideihanteitaan. Näin meneteli annetut kysymykset kiertänyt Rantakin. Hän lainasi ja täydensi omassa vastauksessaan *Tulenkantajat*-lehden kirjoitustaan. Ranta ei osoittanut kiin-

1196 Ranta 1929c, 382.

1197 Jalkanen 1989, 336.

1198 Ibid. s. 335–336.

1199 Ibid. s. 337.

nostusta niinkään jazziin itseensä kuin sen soveltamiseen.<sup>1200</sup> Hänellä olivat arvionsa tukena nyt edellisen vuoden Euroopan-matkan musiikkikokemukset. Hän viittasi Pariisissa toukokuussa kuulemiinsa Jean Wiénerin uuteen pianokonserttoon *Cadences*,<sup>1201</sup> Gershwinin *Rhapsody in Blue*un, Rousselin lauluun *Jazz dans la nuit* ja Tibor Harsányin sävellykseen *Vocalise-étude (en forme de blues)*. Hän kiteytti samassa yhteydessä käsityksensä aikansa nyky-sävellyksestä:

[M]ielestäni voi melkein kaiken todella nykyhetkisen sävellystuotannon milloin suora-  
naisesti milloin ainakin välillisesti sisällyttää kolmeen päävirtaukseen, jotka olisivat:  
*saksalainen uusasiallisuus* (esim. Hindemith), *kansallinen modernismi* (esim. tshek-  
kiläinen Weinberger tai miksei Klami, mutta vain hän meillä toistaiseksi karjalaisine  
rapsodioineen) ja *konsertoiva jazz*.<sup>1202</sup>

”Väärinkäsitysten välttämiseksi” – mutta ehkä sittenkin sellaisia aiheuttaen – Ranta lisäsi,

ettei tietysti puoletkaan jazz-kategoriaan luettavista sävellyksistä ansaitse huomiota  
jo siitä yksinkertaisesta syystä, etteivät ne ole sävellyksiä, koska eivät niiden tekijät-  
kään ole säveltäjiä –.

Voidaan kysyä, viittasiko Ranta tällä lisäyksellään siihen tosiasiaan, että jazzmuusikot soittivat paljolti ilman nuotteja ja että improvisoidun aineksen osuus jazzissa oli tuohon ajankohtaan mennessä kasvanut.

Klamin jazzia koskevasta vastauksesta *Suomen musiikkilehdessä* ei välity enempää kuin Rannankaan vastauksesta mikään hurmioitunut eläytyminen eksoottiseen ”neekeririomantiikkaan” tai muu osallisuus tulenkantajien piirissä kukoistaneeseen, pelkkää musiikkiohjelmistoa laajempaan kulttuuri-ilmiöön. Jazziin jo vuosia sitten perehtynyt ja sitä musiikiinsa soveltanut säveltäjä vastasi *Suomen musiikkilehden* kyselyyn:

Suomen Musiikkilehden kiertokyselyyn on vaikea antaa aivan täsmällistä vastausta. Ratkaisuhan ei tapahdu täällä, eikä kysymys ole tullut meillä erikoisen tärkeäksi. Yritän kuitenkin.

1) Onko jazzilla taiteellista arvoa? On, jos se on hyvää ja hyvin tehty. Esimerkkejä siitä on kuinka paljon tahansa.

2) Luuletteko jazzilla olevan pysyvempää vaikutusta säveltaiteeseen? Ainakaan toistaiseksi ei jazzia ole sanottavammin vaikuttanut nykyaikaiseen musiikkiin, muutamia aivan irrallisia ilmiöitä lukuunottamatta. Tulevaisuus ei myös näytä lupaavan mitään

1200 *Suomen musiikkilehti* 1931 nro 3, s. 41. Jalkanen 1989, 336–337 esittää aiheesta omasta tulkinnastani hieman poikkeavan käsityksen.

1201 Ranta mainitsi erikseen teoksen osat Jazz, Java, Tango argentino ja Finale (Paso doble).

1202 *Suomen musiikkilehti* 1931 nro 3, 41.

hyvää jazzille taidemusiikissa. Muuten, jazzin vaaraa liioitellaan tavattomasti. Suurempi vaara uhkaa luullakseni huonon kotimaisen musiikin (gramofoni y.m.) taholta.<sup>1203</sup>

Klami puhui jazzista arvostavasti eikä yhtynyt useiden suomalaisten kollegojensa huoleen sen mukanaan tuomasta moraalisesta ja kulttuurisesta rappiosta. Muuten hänen vastauksensa on useassa suhteessa arvoituksellinen. Se, ettei hänen omalla elinympäristöllään olisi ollut kykyä tai valtaa tehdä ”ratkaisua” jazzin asemasta taidemusiikissa, on ajatuksena yllättävä. Erityisesti vaikuttaa oudolta, ettei hän tässä lainkaan viittaa omaan aiempaan toimintaansa kyseisellä saralla. Hän ei sen enempää tuo esiin jazzin Suomen ulkopuolella säveltäjien keskuudessa herättämää vastakaikua. Selvää vastausta vaille jää jopa kysymys, mitä Klami varsinaisesti luki jazzin piiriin. Kun hän samana vuonna kirjoitti arvostelijan ominaisuudessa Milhaud’n Viipurissa esitetystä konserttisarjasta *La création du monde* (Maailman luominen), hän ei puuttunut lainkaan teoksen New Yorkin Harlemista omaksuttuihin jazzvaikutteisiin, vaan viittasi sen sijaan hyväksyvästi Milhaud’n ”latinalaiseen orkesterikaikuun” ja teoksessa kuultavaan latinalaisen Amerikan vaikutukseen.<sup>1204</sup>

Rannalla ei ollut omassa vastauksessaan enää syytä muistella Klamin jazz-innoitusta, johon hän oli *Tulenkantajat*-lehdessä vielä runsasta vuotta aikaisemmin viitannut.

## Rag-Time

Yhdysvalloissa 1800-luvun lopulla afroamerikkalaisista aineksista syntynytä ragtimea esitettiin alkuun piano- ja banjosooloina sekä ennen pitkää myös pienten tanssiyhtyeiden, suurten salonkiorkestereiden ja sotilassoittokuntien ohjelmistoissa.<sup>1205</sup> Myöhemmälle jazzille ominainen improvisointi oli tälle tyylille vierasta.<sup>1206</sup> Ragtimen merkitys Suomessa voidaan arvioida vähäiseksi, mikäli laji määritetään ahtaasti. Se oli manner-Euroopassa jo menettänyt ajankohtaisuutensa muotitanssina, kun suomalaiset musiikkikaupat alkoivat 1920-luvun lopulla myydä ”amerikkalaisen Zez Confreyn tyylipuhdasta ragtime-tuotantoa nuorten jazzmuusikkojen suureksi riemuksi”.<sup>1207</sup>

<sup>1203</sup> Ibid s, 40.

<sup>1204</sup> Klami 1931c.

<sup>1205</sup> Jalkanen 1989, 258, 265.

<sup>1206</sup> Vrt. Jalkanen 1989, 286.

<sup>1207</sup> Jalkanen 1989, 266.

## Rag-Time and Blues

## Rag-Time

Uuno Klami

Lento Tempo di Rag-time  
 Clarinet in B $\flat$   
 Trumpet in C  
 Piano  
 Violin I  
 Violin II  
 Cl.  
 Tpt  
 Pno  
 Vln I  
 Vln II

**Esimerkki 5. *Rag-Time & Blues*, Rag-Time, t. 1–14.**

Увертюра  
на еврейскія темы

Ouverture  
sur Thèmes Juifs.

Сергей Прокофьевъ } Op. 34.  
Serge Prokofieff }  
1919.  
Edited by F. H. Schneider

Un poco allegro.

Clarinetto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Piano.

Un poco allegro.

1

1

pp

p

pp

p

pp

p

Copyright 1922 by Breitkopf & Hartel, Leipzig - A. Gutheil  
Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes Inc. New York for all countries  
B. & H. 16887

All rights reserved  
Tous droits réservés  
Made in France.

Esimerkki 6. Prokofjev: *Ouverture sur des Thèmes Juifs*, t. 1-16.

On mahdotonta arvioida, kuinka hyvin Klami oli perillä populaarimusiikin ragtimesta. Hänen tapauksessaan on ennemminkin otettava huomioon Stravinskyn ragtime-sävellysten mahdollinen innoitus. ”Intohimot jalavien varjossa” -näytelmämusiikin soitinkokoonpano (viulu, klarinetti, trumpetti<sup>1208</sup> ja piano) ja *Rag-Time & Bluesin* yhtye (sama kuin edellä, mutta yhden viulun sijasta kaksi viulua) viittaavat enemmän sävellyksen *Ragtime pour onze instruments* (huilu, klarinetti, käyrätorvi, kornetti, pasuuna, lyömäsoittimet, cimbalom, kaksi viulua, alttoviulu, kontrabasso) ja ehkä myös *Histoire du soldat’n* (klarinetti, fagotti, kornetti, pasuuna, lyömäsoittimet, viulu, kontrabasso) kokoonpanojen kuin saman säveltäjän *Piano Rag Musicin* ja ragtime-muistumia niin ikään sisältävän *Mavra*-oopperan suuntaan.<sup>1209</sup> Jazz-yhtyeiden soittimena epätyypillinen on varsinkin viulu, jota Klami käyttää ja joka myös esiintyy Stravinskyn kahdessa ensin mainitussa teoksessa. Klamin yhtyeisiin kuuluva piano on sen sijaan ajan jazz- ja myös ragtime-soittimena keskeinen.<sup>1210</sup> *Histoire du soldat’n* partituuri ei sisällä pianoa, kun taas sävellyksessä *Ragtime pour onze instruments* cimbalom edustaa kovia kokeneen kapakkapianon soittoa. Klamin Rag-Timen piano-osuus nojaa Stravinskya enemmän ja oleellisesti – vaikkei kokonaisuudessaan – ragtimelle luonteenomaiseen two-beat- eli takapotku-säestystyyppiin, johon palataan tämän tutkimuksen luvussa 14. Lukuisat nuottiviivaston vierekkäisten sävelten samanaikaisuudet ja sointuihin muuten sisältyvät dissonoivat tehot liittävät hänen sävelkielensä kuitenkin aikakauden taidemusiikilliseen yhteyteen, eikä myöskään ragtimelle muuten tyypillinen väldominanttisoinnutus<sup>1211</sup> kuulu hänen harmoniaratkaisuunsa. Siitä, että Klamin tahtiosoitus on 2/4, voidaan päätellä, ettei Stravinskyn *Ragtime* toiminut hänelle ainakaan kovin läheisenä mallina. Emigranttisäveltäjä merkitsee partituuriinsa tahtiosoituksen 4/4.

Myös melodiansa kautta Klami ottaa etäisyyttä populaarimusiikin ragtimeen, jotka lajille luonteenomaisia synkooppirytmiejä lukuun ottamatta oli kirjoitettu populaarimusiikin konventionaalisen melodiatyylin puitteissa.<sup>1212</sup> Klamin melodiankirjoitusta leimaavat suppeat ambitukset. Sävelkulut ovat paljolti asteittaisina enimmäkseen neutraaleja. Ne ovat niin diatonisia kuin kromaattisiakin, milloin nousevia, milloin laskevia, sekä paikoin samaan aikaan eri soitinäänissä molempia. Tällä alueella ilmenee näin yhtymäkohta Stravinskyn *Ragtimen* tosin vaihtelevamman melodia-aineksen, mutta myös

1208 Äänilehdellä soittimeksi on merkitty kornetti. Aho & Valkonen 2000, 136.

1209 Ne Klamin Pariisissa mahdollisesti kuulemat ragtimet, joita sisältyi Satien *Parade*-musiikkiin, Hindemithin Sarjaan pianolle, Milhaud’n sävellykseen *Trois Rag Caprices* ja Poulencin balettiin *Les biches* (’Rag-mazurka’), eivät ole Klamin ragtime-tyylin mahdollisina esikuvina myöskään erityisen todennäköisiä.

1210 Taruskin 1996a, 1302.

1211 Jalkanen 1989, 261.

1212 Berlin 1980, 89.



populaarimusiikin ragtimen tavallisten väliäänikuvioiden kanssa.<sup>1213</sup> Kysymyksessä on kuitenkin samalla yhtymäkohta Klamin oman, hänen monissa muissa sävellyksissään toteuttamansa kirjoitustavan kanssa. Oleellinen ero muihin sävellyksiin nähden perustuu rytmielementtiin. Melodian monet synkoopit, peräkkäisten kolmen 1/16-nuotin yksikköjen tahtilajin sisällä synnyttämät polyrytmiset jaksot,<sup>1214</sup> tahdin viimeisen nuotin tai ensimmäisen tahtiosan neljännen 1/16-nuotin sitominen seuraavan tahtiosan täten painottomaksi tulevaan alkuun ovat sävellyksen ragtimelle luonteenomaisia tyylipiirteitä two-beat-säestyksen ohella (esimerkki 5).<sup>1215</sup>

Säveltäjän aikalainen, viihdemuusikko Eugen Malmstén (1907–1993) tunnisti kyseisissä ”rytmeissä ja jaoissa” sittemmin 1920-luvun ragtimen.<sup>1216</sup> Klamin rytminen oikukkuus muodostuu sävellyksen muuten melko monotonisen materiaalin ja käsittelyn yhteydessä kuitenkin pian yllätyksettömäksi. Epätanssillinen ja siksi perinteiselle ragtimelle vieras on säveltäjän yhtäältä Rag-Timensa kahdeksan ensimmäisen tahdin kohdalle merkitsemä ”*stringendo al tempo di Rag-time*” heti tempomerkinnän Lento jälkeen sekä toisaalta osan päättävä, 14 tahtia käsittävä ”*accelerando al Fine*”.<sup>1217</sup> Vastaavan loppuaccelerandon kirjoitti teoksensa *Overture sur des Thèmes Juifs* päätteeksi (23:12–21) vuonna 1919 Sergei Prokofjev.<sup>1218</sup> Klamin Rag-Timella on kyseisen c-molli-sävellyksen kanssa (esimerkki 6) muitakin yhteisiä piirteitä eräänlaisesta two-beat-säestyksestä, monotonisuudesta ja tonaalisista kiinnekohdistaan alkaen. Kuten luvussa 8.2.2. mainittiin, *Overture sur des Thèmes Juifs* nautti Pariisissa 1924–1925 suosiota. On mahdollista, että Klamin ragtime-suunnitelmaan on sekoittunut sen muistikuvia.<sup>1219</sup>

1213 Vrt. Jalkanen 1989, 259, 262.

1214 Vrt. Jalkanen 1989, 263 (nuottiesimerkki 35).

1215 Vrt. Taruskin 1996a, 1307.

1216 Eugen Malmstén (1987) nauhoitetun esityksen perusteella suullisesti Helena Tyrväiselle.

1217 Kiihdytyksillä saattaa periaatteessa olla yhteys Kansallisteatterin O'Neill-produktion näyttämöllis-tulkinnallisiin ratkaisuihin. Kysymykseen liittyy kuitenkin arvoituksellisia näkökohtia. Ensi-illan *Uudessa Suomessa* (H. J–n.1931), *Helsingin Sanomissa* (Kivijärvi 1931) ja *Suomen Sosialidemokraatissa* (H.V. 1931) julkaistut arvostelut eivät lainkaan mainitse musiikkia ja sen säveltäjää. Kirjoitusten perusteella on kaikkiaan mahdotonta päätellä, miten Klamin afroamerikkalaisesti sävytettyä musiikkia, jonka historialliset juuret sijoittuvat 1800-luvun loppupuolelle, käytettiin tämän arvostelijanimimerkki H.V:n mukaan 1850-luvun amerikkalaiselle maaseudulle paikantuvan näytelmän yhteydessä. ”Ebenin ulostulo alussa ja hänen toteamisensa luonnon kauneudesta on mielestäni todella amerikkalainen. Ja samalla tavalla, yhtä lyhyesti ja asiallisesti, tämän kauneuden toteavat kaikki näytelmän henkilöt, kukin vuorollaan”, *Suomen Sosialidemokraatin* H.V. totesi näytelmän ilmapiiriä kuvaten.

1218 Prokofieff, *Overture sur des Thèmes Juifs*.

1219 Kun Helsingin kaupunginorkesteri esitti konsertissaan lokakuussa 1937 orkesteriversion Prokofjevin sävellyksestä, Klami kirjoitti siitä *Helsingin Sanomien* arvostelijana

## Blues

Klami on todennäköisesti kohdannut lajinimen blues alun perin taidemusiikin yhteydessä. Säveltäjistä blueseja olivat sisällyttäneet tuotantoonsa *Rag-Time & Bluesin* syntyäikoihin jo ainakin yhdysvaltalaiset John Alden Carpenter, Aaron Copland, George Gershwin<sup>1220</sup> ja Louis Gruenberg, tšekkiläissyntyiset Alois Hába, Erwin Schulhoff ja Bohuslav Martinů, Pariisiin Martinůn tavoin asettunut puolalaissyntyinen Alexandre Tansman sekä ranskalaisista Darius Milhaud,<sup>1221</sup> Arthur Honegger, Maurice Ravel ja Jean Wiéner.<sup>1222</sup> Ranta mainitsi *Tulenkantajat*-lehdessä 1929 myös pariisilaisen Henri Cliquet-Pleyelin sävellyksen *Deux blues*.<sup>1223</sup> Klami on periaatteessa saattanut tutustua ihailemansa Honeggerin sävellykseen *Prélude et Blues* neljälle kromaattiselle harpulle Pariisissa joko 27.1. tai 24.3. 1925.<sup>1224</sup> Sen sijaan voidaan varsin varmoin perustein päätellä, että hän kuuli Ravelin sonaatin viululle ja pianolle talvella 1929–1930 Wienissä konsertissa, josta hän kirjoitti *Iltalehteen* 25.1. 1930.<sup>1225</sup> Ravelin Konzerthausin pienessä salissa järjestetyn sävellyskonsertin ohjelmasta Klami mainitsi kirjoituksessaan vain ”Madagaskarilaiset laulut” ja Sonatiinin.<sup>1226</sup> Konserttiin sisältyi kuitenkin myös Sonaatti viululle ja pianolle (1923–1927) säveltäjän ja viulutaiteilija Arnold Rosén esittämänä.<sup>1227</sup> Teoksen toisen osan otsikko on Blues.

1900-luvun alussa mustan yhdysvaltalaisen maaseutuväestön piirissä harjoitetulle, paljolti improvisoidulle musiikille, josta käytettiin nimitystä ’blues’, ovat ominaisia raskasmielisyys ja alakulo. Sana blues itsessään kuvaa tällaista mielentilaa.<sup>1228</sup> Blues-musiikki on alkuperältään laulettua. Yhteys sanaan leimaa sekä sen melodiikkaa että blueslaulun responsoriaalista käytäntöä. ”Klassisessa” muodossaan blues koostuu kolmesta nelitahtisesta

---

tavalla, joka ei mitenkään viitannut hänen mahdolliseen vanhaan tuttavuuteensa sen kanssa: ”Uutuutena kuultiin Prokofieffin Alkusoitto, joka on rakennettu juutalaisista aiheista. Teos ei ole tekijänsä merkittävimpiä, mutta verrattomalla taidolla ja aistilla se on tehty. Prokofieffin omalaatuinen orkesterin käyttö ilmenee tässäkin edustavalla tavalla.” Klami 1937a.

1220 Schwab 1980, 151 viittaa Gershwinin 1926 säveltämän kolmiosaisen *Preludes for Pianon* keskimmäiseen osaan Andante con moto e poco rubato.

1221 Milhaud’n osalta Schwab 1980, 154 viittaa improvisoitua blues-tyyliä jäljitteleviin osuuksiin balettimusiikissa *La création du monde*.

1222 Schwab 1980, 167–177. Wiénerin lauletuista blueseista ks. myös Milhaud 1978, 123.

1223 Ranta 1929c.

1224 Ks. luku 9.2. Klami ja ”nuoremman ranskalaisen säveltäjäpolven” antiromantiikka, s. 265.

1225 Klami 1930.

1226 Ks. s. 357.

1227 Stephan 1987, 445.

1228 Oliver.

**Blues**

1  
Uno Klami

Moderato

The musical score is for a piece titled "Blues" by Uno Klami, marked "Moderato". It is a 16-measure excerpt. The instrumentation includes Clarinet in Bb, Trumpet in C, Piano, Violin I, Violin II, Clarinet, Trumpet, Piano, Violin I, and Violin II. The score is divided into three systems of five staves each. The first system (measures 1-5) features a piano introduction with a clarinet solo in measure 5. The second system (measures 6-10) shows the piano and strings playing a rhythmic pattern, with a clarinet solo in measure 10. The third system (measures 11-16) continues the piano and string accompaniment, with a clarinet solo in measure 15. Dynamics include piano (p), pizzicato (pizz.), poco forte (poco f), and forte (f).

Esimerkki 7a. *Rag-Time & Blues*, Blues, t. 1–16.

säkeestä, joista toinen säe kertoo muuntaen ensimmäisen ja kolmas säe noudattaa suhteessa toiseen kutsu–vastaus-periaatetta. Melodiikalle ovat luonteenomaisia (eurooppalaisittain sanottuna) duuri- tai molliasteikon terssin ja septimin pienen ja suuren intervallimuodon välillä häilyvät ’blue notet’. Soitinsäestys seuraa perustavia neljän tahdin yksikköjä, joita laulu ei yleensä täytä kokonaan. Kiinteä basso- tai sointukulku on passacaglia-periaatteen tapaan bluesin 12 tahdin kokonaisuudelle luonteenomainen.<sup>1229</sup> Kun blues perustuu tällaiselle harmoniarakenteelle, toteutuu improvisoiva tyyli niin lauluosuuksissa kuin bassokuluissakin. Trumpetisti William Christopher Handyyn kokoama *Blues Anthology* peitti vuonna 1926 ilmestyessään näkyviltä tosiasian, että jokainen blueslaulaja ja -soittaja esitti samasta bluesista oman versionsa.<sup>1230</sup>

Eugen Malmsténin mielestä ”aidolle bluesille” oli ominaista ”haikea sävy”, eikä Klamin Blues siksi tuonut hänen mieleensä oikeaa bluesia. Toisaalta kappale oli Malmsténista tyyliltään lähempänä viihdemusiikkia kuin taidemusiikkia. Muusikko arvioi sen sykkeen olevan peräisin tanssimusiikista.<sup>1231</sup> Jo pelkkä kappaleelle luonteenomainen two-beat-tyyppinen sointusäestys viittaakin aivan toisenlaisen populaarimusiikin kuin bluesin tyyliin. Kappale on bluesiksi oudosti duurisävyinen, eikä sen säerakenne noudata edellä kuvattua bluesin perustyyppiä. Klamin ihanteena näyttää tässä kuten hänen monissa muissakin sävellyksissään olevan nimenomaan muu kuin taidemusiikin perinteinen, periodinen säerakenne. Hänen Bluesinsa A-osa (tahdista 5 alkaen) koostuu kuuden tahdin mittaisista säkeistä, jotka myös ovat luonteeltaan pikemmin soittimellisia kuin laulullisia (*esimerkki 7a*). Niiden ensin kohoava ja sitten laskeva melodiakaaros on hahmotettu yhtenäiseksi. Ensimmäinen säe levittäytyy kattamaan peräti desimin ambituksen, mikä merkitsee vastakohottaa Rag-Timen melodiankirjoitukselle. Tämä säe rakentuu ”mustien kosketimien” pentatonisen sävelikön sävelistä f – g – a – c – d aina siihen saakka, kunnes ”blue note” as – a-sävelen jälkeen – astuu tahdissa 8 kuvaan.

Luonteenomaista blues-septimiä aiheeseen ei sisälly, eikä pitkälti murrettun duurikolmisoinnun aineksista rakennettu melodia tuo edes etäisesti mieleen blues-moodin pentatoniikkaa.<sup>1232</sup> Sama aihe esiintyy uudella säveltasolla

1229 Ensimmäistä säettä hallitsee normaalisti toonika. Ensimmäisen säkeen toonikaa seuraa yleensä kaksi tahtia subdominanttia sekä toonika. Viimeiseen säkeeseen sisältyvät dominantti ja toonika, jotka molemmat käsittävät kaksi tahtia. Schwab 1980, 149.

1230 Schwab 1980, 148–151. Blues-laulaja T-Bone Walker sanoi: ”Tiedätkö, on sittenkin olemassa vain yksi blues. Se on tuo säännöllinen kahdentoista tahdin kaava, ja sen päällä tulkitaan. Kirjoitat vain uudet sanat tai improvisoit eri tavalla, ja sinulla on uusi blues.” Siteerattu Schwabin 1980, 149 mukaan.

1231 Malmstén (1987).

1232 Vrt. Jalkanen 1989, 259–260 ja Lilja 2009, 158–159.

The image displays a musical score for a piece titled "Rag-Time & Blues, Blues, s. 4." The score is arranged in two systems, each containing staves for Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln I), and Violin II (Vln II). The first system begins at measure 45, with the Clarinet and Trumpet playing a rhythmic melody. The Piano provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The Violins play a steady eighth-note pattern. The second system starts at measure 50, where the Clarinet and Trumpet play a more complex melodic line. The Piano continues with a similar accompaniment, and the Violins maintain their rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo).

**Esimerkki 7b. *Rag-Time & Blues, Blues, s. 4.***

(e – fis – gis – h – cis) tahdista 17 alkaen; tyylikeinona bluesista etäällä ovat myös vaihtuvat harmoniset tukipisteet.

Sävellykseen sisältyy muitakin vaihtelevista pentatonisista asteikoista samoin intervallisuhtein rakentuvia aiheita. B-taitteen (t. 30 alkaen) aloittava, suunnaltaan laskeva, toiston ja muuntelun kohteeksi tuleva pentatoninen aihe koostuu kuitenkin neljän tahdin mittaisista säkeistä. Kuten edellä todetusta ilmenee, Klamin samaan aikaan kevyellä kädellä piirrettyssä ja vahvasti tyylieltyssä Bluesissa on piirteitä, jotka liittyvät enemmän ragtimen kuin bluesin tyyliin. Yhteisiä piirteitä teoskokonaisuuden ensimmäisen kappaleen



#### Esimerkki 8. Ravel: Sonaatti viululle ja pianolle. Blues, s. 15:1–8.

kanssa ovat eräät melodian synkooppirytmit (t. 16, 26, 28, 75, 77) sekä painollisen tahtiosan sitominen kaarella edeltävään samantasoiseen nuottiin (t. 14, 28, 77).<sup>1233</sup> Eräin paikoin säveltäjä merkitsee tarkoin nuottiarvoin sellaisia jazz-esitystyyliin liittyviä rytmien luonteenomaisuuksia, jotka jazz-säveltäjät jättävät tavallisesti merkitsemättä. Hän kirjoittaa siten trumpettiosuuden tahdissa 22 ja piano-osuuden tahdeissa 47–48 partituuriin jazz-muusikoiden vaistonvaraisen käytännön aloittaa tahtiosalle merkitty sävel tai sointu hie-man ennen tahtiosaa (*esimerkki 7b*). Tämä viittaa siihen, että Klami toteutti nyt populaarimusiikin esityksistä omakohtaisesti säilyttämänsä tyylimuis-tikuvaa.

On oikeastaan tarpeetonta enää kiteyttää, ettei Klami noudata Bluesis-saan kumpaakaan Heinrich W. Schwabin taidemusiikin blues-sovelluksista erottamista yleisistä sävellysteknisistä käytännöistä. Hän ei enempää seu-raa 12 tahdin rakennemallia kuin jäljittele bluesin improvisoivaa esitysta-paakaan.<sup>1234</sup> Yleisemmin voidaan sanoa, että säveltäjä ei tässä enempää kuin muussakaan sävellystuotannossaan osoita jazzia kohtaan sellaista vakavaa huomiota, jota tavataan Ravelin tapauksessa esimerkiksi sonaatissa viululle

<sup>1233</sup> Klami tosin jättää merkitsemättä tyylinmukaisen kaaren joissain tapauksissa sil-loin, kuin sellaista voitaisiin odottaa (ks. *Rag-Time & Bluesin Blues* 2:10 ja 6:6).

<sup>1234</sup> Vrt. Schwab 1980, varsinkin s. 151.

ja pianolle. Klamilla ei ole kysymys myöskään sellaisesta kunnianhimoisesta rajankäynnistä oman persoonatyylin ja jazz-idiomin välillä, jollaisesta ranskalaisen säveltäjän hienostunut kamarimusiikkinäkemys todistaa viimeksi mainitussa teoksessa.<sup>1235</sup> Klami on kyllä voinut saada idean klarinettimelodiaansa säestäviin viulujen *pizzicatoihin* (ensi kertaa t. 1 alkaen, *esimerkki 7a*) Ravelin Bluesin banjosäestysjäljitelmästä (t. 1 alkaen).<sup>1236</sup> Myös hänen hilpeän hypähtelevillä tanssiaiheillaan on, yllättävää kyllä, mahdollinen innoittaja ranskalaisen säveltäjän kirjoittamissa tahdeissa (15:4–7, *esimerkki 8*). Molemmat säveltäjät ovat antaneet Bluesilleen tempomerkinnän Moderato.

Klamilla näyttää olleen *Rag-Time & Bluesin* tapauksessa tavoitteena – jazzin sävellyksellisiin mahdollisuuksiin syventymisen sijasta – antaa sävellykselleen jazz-viittausten avulla jonkinlainen modernin ”amerikkalaisuuden” antiromanttinen merkkifunktio. Miten tällainen tavoite palveli O’Neillin näytelmää Kansallisteatterissa vuonna 1931 vai palveliko se sitä lainkaan, jää vastaisen tutkimuksen selvitettäväksi. Tulenkantajilla jazziin liittyneitä, ”vaarallisen” dekadentteja tulkintoja ei tässä sävellyksessä tavata. Jazz ja dekadenssi kohtasivat Klamilla ensimmäisen ja viimeisen kerran ”Montmartre-konserton” hitaassa osassa Rythme las et nerveux d’une Valse Boston.

### 13.3.2. Itämainen innoitus ja Tšeremissiläinen fantasia

Uuno Klami olisi ehkä tuntenut itsensä vieraaksi siinä hämärässä itämaisessa teltassa, jonka suojissa Olavi Paavolaisen tulenkantajajäystävät Karjalan kannakselle 1920-luvun puolivälissä kokoontuessaan lukivat ja kuuntelivat runoja.<sup>1237</sup> Orientalistisista kirjallisista kuvitelmista ei tullut Klamin musiikin innoittajaa. Itämainen innoitus ilmenee kyllä Klamin tarkasteltavassa tuotannonosassa monin tavoin. Pariisissa syntyneen pianosarjan, vuonna 1931 orkesteriversiona ensi kertaa kuullun *Kohtauksia nukketatterista* miniatyyrimäistä osaa ’Kiinalainen kauppias’ seurasi *Kolme kiinalaista laulua* sopraanolle ja orkesterille. Kadoksiin joutuneen teoksen sävellysvuosi ei ole tiedossa, mutta laulut sisältyivät Anna Hagelstamin esittäminä Klamin ensimmäisen sävellyskonsertin ohjelmaan. Martti Paavolan arvostelumerkinnän ansiosta tiedämme, että kiinalaisuus sai tässäkin teoksessa ilmaisun pentatonisen asteikon kautta.<sup>1238</sup> Itämaisen taiteen säveltäjän kotimaisessa työskentely-ympä-

1235 Ks. esim. Marnat 1986, 594.

1236 Vrt. Marnat 1986, 594.

1237 Vrt. Haavikko 1976, 26 ja Saarenheimo 2001, 61–62. Paavolaisen itämainen teltta oli talvella 2008–2009 esillä Helsingissä, Päivälehdessä museon näyttelyssä ”Palmut ja valtatiet – Olavi Paavolainen ja tulenkantajien aika”. Haltioituneesti nähty eksoottinen kuvasto sai keskeisen sijan Katri Valan runoudesta. Ks. myös Lappalainen, Päivi 1990, 85.

1238 Paavola (1928) kirjoittaa: ”Kiinalaisiin, Eino Tikkasen suomentamiin sanoihin kir-



ristössä nauttimasta ajankohtaisesta kiinnostuksesta kertoo, että hän saattoi valita tekstinsä Eino Tikkasen suomentamasta kokoelmasta *Aamuhuilu*.<sup>1239</sup>

Klamin muutaman minuutin mittainen *Sérénade orientale* vuodelta 1936 (ke. 1943) on taiteellisesti vaatimaton orkesterikappale. Siinä raukeaa, puolisävelaskelkromatiikkaa hyödyntäen sävellettyä valssimelodiaa maustetaan stereotyyppisen salonkiorientalismin klisein, joita ovat tässä ylinouseva sekunti-intervalli ja toisena paikallisvärin antajana *cassa* (rumpu). Vähemmän ilmeisessä merkityksessä itämainen on vuonna 1931 syntynyt sello-orkesteriteos *Tšeremissiläinen fantasia*, jonka sävellyksen syntyy ”osasylliseksi” Armas Otto Väisänen tyytyväisenä ilmoittautui.<sup>1240</sup> Teoksen painavasta asemasta Klamin omassa arvoasteikossa kertoo, että sen kantaesitys tapahtui hänen toisessa sävellyskonsertissaan.

Klamin teoksista vain *Tšeremissiläinen fantasia* toimii muistutuksena siitä vielä heikosti todennetusta oletuksesta, että säveltäjä koki nuoruudessaan heimoaатteen omakseen. Fantasia syntyi ajankohtana, jolloin virolaisten kirjailijoiden vierailu Suomessa oli äskettäin (vuonna 1930) sytyttänyt tulentantajien mielessä heimoinnostuksen.<sup>1241</sup> Mikäli fantasian ja ajankohtaisen suomalaisen heimoajattelun välillä on jokin yhteys, ansaitsee huomiota, ettei Viron tuntenut ja siellä aikoinaan sotinut Klami tarttunut virolaiseen vaan juuri tšeremissiaiheeseen. Armas Otto Väisänen ilmoitti antaneensa Klamille sellosävellystä varten ”Robert Lachin julkaisusta parikin sävelmää, jotka ovat kauniita”. Nämä Klami olisi heti hyväksynyt tulevan fantasian aineksiksi.<sup>1242</sup> Väisänen lienee tutustunut tuoreeltaan Lachin kokoelman *Gesänge russischer Kriegsgefangener* Wienissä 1929 julkaistuun niteeseen I, ”Finnisch-ugrische Völker, 3. Abteilung: Tscheremissische Gesänge”, olihan tšeremissien (marien) kansanperinne osa hänen asiantuntemuksensa aluetta.<sup>1243</sup> Hänen Klamille antamansa sävelmät olivat todennäköisesti peräisin tästä kokoelmasta.



### **Esimerkki 9. *Gesänge russischer Kriegsgefangener* I. Sävelmä 167.**

joitetuissa orkesterilauluissa rakentaa Klami luontevasti pentatooniseen asteikkoon perustuvan melodian orkesterin pyrkimässä tehostamaan tunnelmaa.”

1239 Paavolan lisäksi tiedon ilmoittaa Tiina-Maija Lehtonen (1986, 38). Kustannusosakeyhtiö Otavan vuonna 1925 julkaisemaan kokoelmaan on tosin merkitty ”Aamuhuilu : kiinalaista lyriikkaa / mukailut Eino Tikkanen”.

1240 Väisänen 1962, 341.

1241 Tynni-Haavio 1978, 221.

1242 Väisänen 1962, 341.

1243 *Gesänge russischer Kriegsgefangener* I.



3.

H.  
Cor.  
Fag.  
Coria  
Celsta  
Pianoforte  
Violini I & II  
Viola  
Celi  
Bassi

2.

2.

YLEISRADION  
MUUTTIKESKUS

-3-

Esimerkki 10. Tšeremissiläinen fantasia, HN 3-2- .

*Tšeremissiläisen fantasian* asemaa säveltäjänsä musiikkiajattelussa voidaan verrata esimerkiksi baskimusiikin asemaan Ravelin tuotannossa,<sup>1244</sup> molemmissa tapauksissa kuuliija saa pohtiakseen, lähestyykö säveltäjä aiheitaan samastumisen vai toiseuden näkökulmasta. Pelkkä otsikko *Tšeremissiläinen fantasia* herättää eksoottisempia assosiaatioita kuin otsikko ”Virolainen fantasia” herättäisi: mielikuvia kaukaisesta, tuntemattomasta kansasta ja luonnonläheisestä alkukantaisuudesta.

Merkitsisi silti säveltäjän ammatillisen ajattelun väheksymistä, ellei otettaisi huomioon kansanmusiikkiaiheiden rakenteellisten ominaisuuksien merkitystä valintaperusteena. Lachin kokoelman ja Klamin sävellyksen vertailu paljastaa, ettei säveltäjä ole käyttänyt fantasiassaan mitään kokoelman laulua sellaisenaan. Kuitenkin kokoelmassa numeron 167 saanut pentatoninen sävelmä (*esimerkki 9*) on voinut toimia hänen lähtökohtanaan.<sup>1245</sup> Tämän kohotahtisesti käynnistyvän, desimin aluelle levittyvän sävelmän kaikki neljä säettä ovat kahden tahdin mittaisia. Niitä sitoo kokonaisuudeksi myös tietyille luonteenomaisille sävelkuluille ja -kestoille perustuva eräänlainen motiivinen yhtenäisyys. Kaksi ensimmäistä säettä ja neljäs säe ovat ambitukseltaan kvartin laajuisia; kvartti-intervallit toistuvat sävelmässä sellaisenaan, minkä lisäksi kvartteja jakavat pienen terssin ja suuren sekunnin sävelkulut. Kolmas säe on kvintin laajuinen, mutta sekin sisältää kokonaisuudelle luonteenomaisen kvartin ja kvarttia jakavan pienen terssin. Samaan aikaan sävelmällä on vahvoja duuri–molli-tonaalisia piirteitä. Sitä ei näin ollen – ja vaikka puolisävelaskel puuttuu sävelmästä kokonaan – voida luonnehtia erityisen itämaiseksi missään sanan taidemusiikkikeskusteluun vakiintuneessa merkityksessä.

Myös Klamin aihe (HN 3+6 alkaen, *esimerkki 10*) koostuu neljästä kohotahtisesti alkavasta, pentatonisen asteikon sävelistä (d – e – fis – a – h) rakentuvasta ja säännöllisen mittaisesta säkeestä. Säkeet käsittävät neljä tahtia kukin. Toinen säe käynnistyy kuten Lachin sävelmässäkin ensimmäistä säettä yhden pentatonisen askelen eli pienen terssin alemmalla.<sup>1246</sup> Klamilla kolmas säe käynnistyy ensimmäiseen nähden terssiä ylempää, kun se Lachin sävelmässä käynnistyy sävelmän lakisäveleltä, kvinttiä aloitusta ylempää, mutta Klami kuljettaa oman aiheensa heti seuraavaksi lausekkeen lakisävelelle kvinttiä aloitussävelen yläpuolelle; näin Lachin ja Klamin aiheiden lakisävelet ovat

1244 Ravelia yhdisti baskiperinteeseen myös hänen oman äitinsä syntyperä, ks. luku 7.2. ”Espanjalainen musiikki” Pariisissa 1924–1925, s. 217.

1245 Sävelmä edustaa Lachin luokituksen tyyppiä 2 eli maquam-tyyppiä. Tyrväinen 1974, 11–12.

1246 Klamin kohotahtiset sävelet jätetään tässä selostuksessa huomiotta. Niiden intervallisuhteet säkeiden painollisiin alkusäveliin nähden ovat vaihtelevampia kuin kansansävelmässä.

muodollisessa suhteessa identtiset ja sijoittuvat suunnilleen samalle kohdalle lauseketta. Neljäs säe käynnistyy molemmissa tapauksissa yhden pentatonisen askelen eli sekunnin aloitusta ylempää. Toisin kuin tšeremissisävelmässä Klamin kaikki neljä säettä ovat rytmisesti identtiset. Hänen pehmeäsävyinen aiheensa yhdistyy kolmijakoiseen tahtilajiin ja poikkeaa tässäkin suhteessa tasajakoisesta tšeremissisävelmästä. Aika-arvojen runsaus antaa melodialle kansansävelmää strukturoidumman luonteen ja vaihtelevamman ilmeen. Jokaisen säkeen painollinen alkusävel on Klamilla pisteellinen neljäsosanuotti, jolta käsin 1/8-kestoisten sävelten sulavasti mutkitteleva kulku etenee säkeen pitkälle päätössävelelle sellon luonteenomaisiin laulaviin ominaisuuksiin mukautuen. Kvarttikulut sellaisenaan tai pienterssi–suursekunti-kuluin jaettuina ovat Klamin melodialle leimaa antavia, mutta toisin kuin kansansävelmässä, tässä pituudeltaan ja ambitukseltaan laajemmissa säkeissä intervallien ääret sulautuvat osaksi suurpiirteistä linjaa. Kvartin ylä- tai alapuolelle säveltäjä lisää paikoin suuren sekunnin tai pienen terssin. Jostakin uudesta sävelestä voi silloin tulla ”saranakohta”, josta käsin uusi kvarttikulku sellaisenaan tai osiin jaettuna jatkaa melodialinjaa.

Kvartti-intervalli pienterssiin ja suursekuntiin jakautuneena on luonteenomainen paitsi ensimmäiselle aiheelle myös muille neljälle *Tšeremissiläisen fantasian* aiheelle, joista kaikki eivät ole pentatonisia. Fantasian esitysohjeen Lento, molto tranquillo saaneen tunnelmallisen ensimmäisen osan toisella teemalla (HN 8–) on lukuisien säveltoistojen johdosta maagista sävyä. Siinä Klamin melodia liikkuu kahden päällekkäisen, yhteisen keskisävelen molemmin puolin asettuvan kvartin alueella. Toisen osan, Presto con bravura, B-taitteen intiimiin teemaan (HN 33+4–) on sovellettu samaa melodista rakenneperiaatetta. Kvartti niin simultaanisena kuin suksessiivisenakin intervallina antaa sävynsä *Tšeremissiläiselle fantasialle* kokonaisuudessaan. Se kuullaan suksessiivisena eräänlaisena teoksen tunnusaiheena huilulla pienterssiin ja suursekuntiin jakautuneena heti teoksen alun johdattavan sointukulun yläpuolella (HN 1–). Simultaanisena se luovuttaa sadunomaista väriään jo johdannon laskevalle miksolyydiselle asteikolle pianon ja viulujen osuudessa kolmi- ja kaksiviivaisessa oktaavialassa (t. 5–).<sup>1247</sup> Simultaaninen karhea kvarttiväri selloilla ja kontrabassoilla suuressa ja kontraoktaavialassa tehostaa johdannon päättymistä ja kuuluttaa ensimmäisen teema-aiheen sisääntulon (HN 3–).<sup>1248</sup> Tällaisilla ja muilla vastaavilla keinoilla Klami ei kuitenkaan luo teokseensa pelkkää haluttua sointiväriä. Ensi tahdeista alkaen vakiintuu samalla

1247 Laskevien sointujen koostuessa tässä useammasta kuin kahdesta sävelestä säveltäjä on huolehtinut kvarttivärin kuuluvuudesta sointusävelten taitavalla asettelulla.

1248 Vrt. edellinen viite.

harmonisen ajattelun konteksti, jossa duuri–molli-ajattelun lainalaisuudet eivät päde.

Esitettyjen rakenteellisiin ratkaisuihin liittyvien huomioiden nojalla voidaan päätellä, etteivät Väisäsen Klamille antamat tšeremissiteemat vedonneet säveltäjään vain identiteettinäkökohdan takia. Edellä kuvattu, paikalleen kiinnittyvän keskisävelen kahdella puolella liikkuva melodia esimerkiksi edustaa omalla tavallaan sitä modaalista tyyliä, jota Klami oli soveltanut sävellyksen *Keinulaulu & Polka* ensi osassa. Jo ensimmäisen piano-konserton ensimmäisessä osassa hän osoitti kiinnostusta kvartti-intervalliin sekä sen jakamiseen pienterssiin ja suureen sekuntiin. Näillä keinoilla hän loi parhaimmillaan diatoniseen melodiaan moniselitteisyyttä ja ilmavuutta. Erik Tawaststjerna löysi tällaisen tyylin kuvaamiseen *Tšeremissiläistä fantasiaa* koskien herkkävireiset sanat muistokirjoituksessa Uuno Klamille 30.5. 1961.

Näinä päivinä on mielessäni soinut Sinun Tšeremissiläinen fantasiasi. Kuolinviestisi saavuttua, kiittäessäni Järvenpään Ainolasta kohti kaupunkia tämän teoksesi siinto kajastui maisemista. Olin kuulevinani alkutahtien laskevan sointusarjan, joiden miksolyydisyys on kuin kysymys vastausta vailla, ja sellon resitatiivin. Teema on täynnä hellyyttä ja kaipuuta, se ikäänkuin säteilee valoisaa tuskaa. Se on Sinun suuren ja hellän sydämesi laulu.<sup>1249</sup>

Celestan helähdykset *Tšeremissiläisen fantasian* tahdeissa 2 ja 4 virittävät musiikin kokijan kuuntelemaan sadun ja tarun ääniä; näin tapahtuu myös 1956 valmistuneessa *Laulussa Kuujärvestä* Yrjö Jylhän runon kohdassa, jossa uupuneet sotilaat kohtaamastaan näystä lumoutuneina pysähtyvät hopeisena väikkyvän vedenpinnan äärelle. Sitten levollinen, lavea miksolyydin asteikko etäännyttää fantasian kuulijan reaalisesta arkitodellisuudesta ja suuntaa hänen katseensa runon maailmaan. Stravinsky loi sadun ilmapiiriä vastaavin keinoin esimerkiksi *Tulilinnun* 'Berceusen' lopussa.<sup>1250</sup> Siitä "venäläisestä" Stravinskysta, joka vielä työskenteli Rimski-Korsakovin satumaailman läheisessä vaikutuspiirissä, muistuttavat myös Klamin *Tšeremissiläisen fantasian* toisessa osassa (HN 35–) viuluille ja selloille kirjoittamat huiluääniglissandot.<sup>1251</sup> Lisäksi Klami käyttää karheampia keinovaroja, jotka viit-

1249 Tawaststjerna 1961.

1250 Asteikko on tässä Stravinskyn partituurin kohdassa – kuten edellä mainitussa 'Kevään oraan' esimerkissäkkin – soitinnettu jousitremoloin.

1251 *Tulilinnussa* tulilinnun ilmestymistä ennakoivat, taianomaista ilmapiiriä luovat huiluääniglissandot kuuluvat partituurin kuuluisimpiin soitinnuksellisiin ratkaisuihin. Stravinsky oli niistä erityisen ylpeä. Taruskinin käsityksen mukaan Stravinsky kuitenkin omaksui soitinnusidean Ravelin *Rapsodie espagnolen* 'Ferien' tahdistä 6, johon Klami-kin oli varmasti syventynyt. Ravelin lähteeksi Taruskin taas otaksuu Rimski-Korsakovin oopperasta *Noč' pered Roždestvom* (Jouluaatto) kootun sarjan, jonka vanhempi venäläi-

taavat enemmän ”Kevätuhrin” innoitukseen. Niitä ovat esimerkiksi patarummun alkukantaisen yksitoikkoisesti artikuloitu urkupiste ensimmäisen osan Poco più mosso -jaksossa (HN 7-2 alkaen), useat säveltoistot motiivissa materiaalisissa, laskevan sekunnin ”huokausaihe” alttoviuluilla pienessä rekisterissä ylemmän sävelen saadessa osakseen salaperäisen trilliartikulaation (HN 33 alkaen) sekä monet kirskahtavat orkesteritehot. Sulava, pitkälinjainen melodiaelementti on kuitenkin se tyylipiirre, joka selvimmin erottaa *Tšeremissiläisen fantasian* tyylin *Le Sacre du printemps* Stravinskyn modernistisesta primitivismistä.

### 13.3.3. Espanjalainen innoitus

*Tulenkantajat*-lehden lukijat oppivat viimeistään Antti Halosen vuonna 1929 laatiman Pariisin-raportin välityksellä tuntemaan sikäläisen ”espanjalaisen kulttuurin palvonnan”, La Argentinan ”espanjalaisten balettien” suosion ja ”espanjalaiset tangot”.<sup>1252</sup> Klamilla oli *Habaneran* valmistumisen jälkeenkin 1920- ja 1930-lukujen taitteessa työn alla pienehköjä orkesterikappaleita, joiden otsikot kertovat espanjalaisen innoituksen jatkumisesta. Kappaleiden tarkka sävellysajankohta ei ole tiedossa, mutta on kysymyksessä se vaihe hänen elämässään, jonka asettamia taiteellisen työskentelyn materiaalisia rajoituksia hän pahoitteli apuraha-anomuksessaan 28.1. 1933. Kappaleiden käsikirjoitukset päättyivät Yleisradion haltuun. *Deux sérénades espagnoles*, jonka osat ovat ’Malagueña’ ja ’Tango sentimental’, sai kantaesityksen Yleisradiossa 7.4. 1930, *Seguidilla* (p.o. *Seguidilla*) 20.3. 1931. Samoihin aikoihin syntyneisiin, espanjalaisittain innoittuneisiin sävellyksiin kuuluu *Sérénade à la nuit*. Sen esityserkintä on Tempo di Bolero ja kantaesityksen ajankohta sama kuin *Seguidillan*. Säveltäjä orkestroi Pariisissa 1925 pianolle kirjoittamansa *Jotan* vuonna 1933, ja Yleisradio osti orkesterisävellyksen samana vuonna 21.6.<sup>1253</sup> Sotavuonna 1944 säveltäjä palasi näiden kappaleiden pariin muokatakseen niistä – silloin oletettavasti sävellystyölle epäsuotuisissa olosuhteissa – neliosaisen kokonaisuuden nimeltä *Sérénades espagnoles*. Sarjan osa 1 Malagueña on muokattu samannimisestä kappaleesta, joka ennen oli osa sävellystä *Deux sérénades espagnoles*. Osa 2 Bolero on muokattu aiemman *Sérénade à la nuit’n* (Tempo di Bolero) pohjalta. Osan 3 Habanera lähtökohtana on *Deux*

---

nen säveltäjä johti Pariisissa toukokuussa 1907 ja joka oli kaupungissa myöhemminkin suosittu. Taruskin 1996, 311.

1252 Halonen 1929.

1253 Tässä esitetyt tiedot Yleisradion esityksistä ja ostoista ovat peräisin teoksesta Lehtonen 1986.

2806 *Jota*

*Allegro moderato (viiu rythme)*

Flauti  
Obor  
Armetti  
B  
Agatti  
Corni  
Trombe  
Trombone  
Timpuri  
Auto de Bque  
astaguetes  
Jain cassa  
Harpe  
Violini  
Viola  
Cello  
Basso

*dir. col legno*  
*pizz. arco*  
*dir. col legno*  
*pizz. arco*  
*dir. arco sul telaio*

*2/16-33*

*Sänovae Nr.16-34 seidi*

Esimerkki 11. *Jota* (1933), t. 1-3.

*sérénades espagnolesin* toinen kappale Tango sentimental. Osassa 4 Jota on käytetty aiemman *Jotan* aiheita.

Näistä kappaleista *Jota* paljastaa erikoislaatuksella tavalla Klamin sävellystyöhön investoiman vaatimattoman kunnianhimon tai paremminkin piittaamattomuuden autenttisuusnäkökohdista. Kyseisen Aragoniasta peräisin olevan ja tyypillisesti myös Navarrassa tanssitun kolmijakoisen tanssin Klami on kirjoittanut vuoden 1933 versiossaan tasajakoisen rytmikuvion varaan tahtiosoituksen ollessa enimmäkseen 4/4. Klamin *Jotasta* ei tavata jotan keskellä luonteenomaisesti esiintyvää, lyyrisen laulavaa *coplaa*. Kappale ei ole liioin palautettavissa jotan luonteenomaiseen, toonikan ja dominantin vuorottelusta hahmottuvaan harmoniseen perusrakenteeseen.<sup>1254</sup> Ilmeisesti Klami onkin halunnut antaa sävellykselleen jota-luonteen sijasta jonkinlaisen ”yleisespanjalaisen” sävyn. Heti ensimmäisessä tahdissa esiintyy eräänlaisena espanjalaisuuden tunnuksena espanjalais-sävyisen musiikin pienin luonteenomainen rytmiaihe, joka tässä yhdistyy (puupuhaltimilla) nimenomaan andalusialaiselle ohjelmistolle – muttei jotalle – tyypilliseen kadensoivaan fryygiseen melodiakulkuun g – f – e (Klamilla b – as – g, t. 1–2, *esimerkki* 11).<sup>1255</sup> Johdannon orientalistisesti kuvioivat piirteet liittyvät tietyn andalusialaissävyisen orkesterityylin perussanastoon.

Lopputulos on ”virheistä” huolimatta viehättävä. Kuulijan huomion vangitsee yksi Klamin tuotannon luonteikkaimmista melodisista oivalluksista. Säveltäjä on kehrännyt pitkälinjaisen sulavaa, yhdenlaista konventionaalista orientaalista leimaa kantavaa melodiaa mitä rikkaimmasta nuottiarvojen valikoimasta ja välttänyt kulmikkouden esimerkiksi sisällyttämällä tasajakoisten tahtien jatkumoon 6/4 -tahtiosoitukseen merkittyjä tahteja. Perkussiivinen kirjoitustapa säestävässä osuudessa toteuttaa kokonaisuuteen luontuvaa ”yleisespanjalaista” soitinnustyyliä.<sup>1256</sup>

Louis Jambou, Klamin ”espanjalaisia” sävellyksiä tutkinut Sorbonnen yliopiston professori<sup>1257</sup> huomauttaa, että säveltäjän soveltamat espanjalaiset genret bolero, jota, fandango-sukuinen malagueña, habanera ja seguidilla ovat kaikki 1800-luvun ensimmäisen kolmanneksen kuluessa vakiintuneen

<sup>1254</sup> Jambou 2003, 107, 110, Jambou 2003a, 129, 131.

<sup>1255</sup> Jambou 2003, 115–117, Jambou 2003a, 137–139.

<sup>1256</sup> Ks. nuottiesimerkki 23c luvussa 14.2. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä, s. 511.

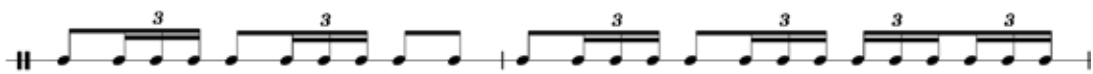
<sup>1257</sup> Järjestäessään Helsingissä Klamin syntymän kunniaksi vuonna 2000 pidettyä kansainvälistä juhlasymposiumia tämän tutkimuksen tekijä sai ilon ja kunnian Uno Klami -seuran puheenjohtajan ominaisuudessa kutsua esitelmöitsijäksi professori Jamboun, espanjalaisen ja iberamerikkalaisen musiikin asiantuntijan, ja auttaa häntä Klami-aiheisen esitelmän valmistelussa. Kun Jambou oli ennakolta vailla Klamin tuotannon tuntemusta, hänen esitelmässään ja myöhemmässä artikkelissaan käsittelemänsä teoskokonaisuus oli tämän kirjoittajan valitsema.

ja eurooppalaisen sävellyksen piiristä 1900-luvun ensimmäisen kolmanneksen lopulla kadonneen musiikkiperinnön hedelmiä. Jotaa lukuun ottamatta ne viittaavat tiettyyn, todelliseen maantieteelliseen alueeseen, Andalusiaan. Klamin mainituista espanjalaisista kappaleista kaikki ovat tanssin perusrytmille perustuvia autonomisia sävelteoksia, olkoonkin, että rytmit niissä ovat saattaneet kulkeutua monien ”suodattimien” (filtre) läpi. Soitinten valikoivasta käytöstä Klamilla ei Jamboun mielestä kuitenkaan pitäisi etsiä paikallistavaa autenttisuutta. Säveltäjä käyttää tosin tarkoituksellisesti paikallistavia ja denotoivia soittimia, kuten lyömäsoittimia, mielikuvien johtamiseksi toisen maantieteellisen alueen piiriin. Käyttö liittyy kuitenkin yksittäisiin ratkaisuihin sen sijaan että se muodostaisi Klamin musiikillisen kielen oleellisen osa-alueen. Soitinnuksessa ilmenee sitä vastoin kiinnostus musiikillisen ajan luomiseen ja muuntelemiseen. Sikäli kuin säveltäjän tarkoitusperiä arvioidaan hänen soveltamiensa ”espanjalaisten” rytmikuvioiden perusteella, perinneohjelmisto näyttää tältäkin osin palvelevan häntä maantieteellisten sivumerkitysten tavoittelusta riippumatta eräänlaisena laboratoriona, tutkimuskenttänä mahdollisimman pelkistetyn rytmisen yhtenäisyyden saavuttamiseksi kuvioivan moninaisuuden ja sointivärien alueella. Klami ei tyydy vain kertaamaan samaa rytmikuviota ja näin palvelemaan valitsemansa genren funktiota. Vain *Seguidillassa* tapahtuu, että otettuaan käyttöönsä ensimmäisen rytmikuvion säveltäjä säilyttää sen jatkossa muuttumattomana. Muuten hänelle on ominaista nimenomaan kokoamansa rytmiaineiston muunteleminen ja pilkkominen.

Tyypillisesti ”andalusialainen” fryyginen moodi on Klamilla käytössä valikoiden. Jambou kirjoittaa: ”[J]oskus tetrakordin ensisijaista merkkiominaisuutta on lievennetty tai vääristetty alentamalla sen ensimmäinen sävel, luopumalla päättävästä sävelkulusta tai kirjoittamalla laskevan puolissävelaskelen sijasta kokosävelaskelliike – –.” Runsaimmin säveltäjä käyttää moodin diatonista muotoa, varsinkin laskevaa tetrakodia, joka on muotoa a – g – f – e. Se leimaa ensimmäistä *Jotaa*, jolle genrelle nimenomaan duuri–molli-to-



**Esimerkki 12a. Bolero-rytmikuvioita Klamilla (Jamboun mukaan): *Sérénade à la nuit*, *Bolero* (*Sérénades espagnoles*), Hääkohtaus (*Verenhäät*).**



**Esimerkki 12b. Ravelin *Boléron* rytmikuvio (Jamboun mukaan).**



naalisuus on tosiasiaassa leimaa antava. Se sisältyy kokonaisena, pitkitettynä tai viittauksenomaisena *Tango sentimentalii*n ja *Sérénade à la nuit*'hin sekä Klamin eräisiin myöhempiin espanjalaisiin sävellyksiin, kuten *Sérénades espagnoles*in Malagueñaan ja Boleroon. Klamin epäsystemaattisten menettelytapojen kuvauksellaan Jambou osoittaa vakuuttavasti, ettei säveltäjän motiivina espanjalaisten ainesten käyttämisessä, tiettyjen ulkoisten tyylipiirteiden omaksumisessa, ollut autenttisuuden tavoittelu. Ranskalaistutkijan mielestä Pariisiin ”uusi espanjalainen musiikki” ruokki sen sijaan Klamin luontaisia orkesterinkäsittelijän taipumuksia.<sup>1258</sup> Jamboun toteamus ei mitätöi säveltäjän manifestoiman kosmopoliittisen position tutkimuksellista merkitystä.

Mikko Heiniö on esittänyt *Merikuvien* osan ’3 Bf ja Ravelin *Boléron* kohtuja, originaalisuusestetiikan haastavia yhtäläisyyksiä koskien tulkinnan, että ”[m]olempien esikuvana oli espanjalaisen boleron rytmi ja melodiset formelit, joiden lisäksi orkestraalinen ihanne ajoi Klamin varsin samanlaiseen tulokseen kuin Ravelin”.<sup>1259</sup> Tulkintaa ei voida pitää osuvana sikäli, että ’3 Bf ei nojaa boleron rytmiin tai edes sen kolmijakoiseen tahtilajiin. Klamin ”merirunoelman” tahtiosoitus on 4/4. On silti kiinnostavaa selvittää Jamboun erittelyjen nojalla, lähestyykö suomalainen säveltäjä Ravelin kuuluisaa teosta niissä kappaleissaan, jotka on itse nimennyt boleroiksi: *Sérénade à la nuit*’ssä (Tempo di bolero), *Sérénades espagnoles*in Bolerossa ja näytelmämusiikin *Veren häät* hääkohtauksen Tempo di Bolerossa (toisen näytöksen ensimmäinen kohta). Lähtökohtana kaikissa näissä kolmessa bolerossa on sama rytmiku-

1258 Jambou 2003a, 127–130, 132, 135, 139. Edeltävä suora lainaus kuuluu alkukielellä: ”Il [le ténor] est parfois édulcoré ou détourné de sa signalisation première par la bémolisation de sa première note, sa non résolution ou sa chute d’un ton entier et non un demi-ton – –.” Jambou 2003, 117.

1259 Heiniö 1985a, 181. Voidaan kysyä, nojasiko Heiniö arviossaan Pehr Henrik Nordgreniin, joka oli kirjoittanut (1980, 11): ”Luonnollisempaa on kuitenkin pitää Klamin inspiraationlähdeä samana kuin Ravelin: espanjalainen bolero.” Heiniölle oli sitten kuohuttavaa saada tietää, että Klami ilmeisesti tunsikin *Boléron* ’3 Bf:a’ säveltäessään: ”– Klamin 3 Bf:n ja Ravelin *Boleron* samankaltaisuus. Tätä arvoitusta olen selittänyt tavallaan Collingwoodin idean mukaan, ts. olen pitänyt teoksia vastauksina samaan kysymykseen – tai paremmin sanoen haasteeseen, jonka voisi muotoilla: miten yhdistää tietynlainen orkestraatioihanne boleron aineksiin? Päädyin tähän tulkintaan itse asiassa eettisistä syistä. Vaikka tiedossa oli toki Klamin suuri Ravel-ihastus, tuntui – sekä inhimillisesti ottaen että aikakauden originaalisuusidean valossa – uskomattomalta, että hän olisi tieten tahtoen mennyt omissa nimissään tekemään niin suuresti *Boleroa* muistuttavan teoksen. Sitten olen saanut muistutuksen eettisestä sinisilmäisyydestäni: päinvastoin kuin oli luultu, *Bolero* ei ollutkaan tuntematon 3 Bf:n säveltäjälle! Paha juttu minulle, vielä pahempi Klamille.” Heiniö 1992, 46. Haapanen (1940, 156) kirjoittaa: ”Vähän [*Opernredouten* jälkeen] syntyy m.m. sarja ’Merikuvia’, johon kuuluu erinomainen sävelmaalaus ’3 Bf.’, teos, jossa ulkomainen arvostelu paikoin on nähnyt liian selvää Ravelin vaikutusta.” ’3 Bf:n’ ja *Boléron* vertailusta ks. myös Madetoja 1931 ja Karila 1966, 215 sekä tämän tutkimuksen luku 16. Klami kansankuvaajana: kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli teoksessa *Kuvia maalaiselämästä* (*Kansanjuhla*)

Esimerkki 13. *Merikuvia, 'Captain Scrapuchinat'*, s. 21.

**THE MILLER'S DANCE (FARRUCA)**

**Instrument List:**

- Flauto
- Piccolo
- Oboe
- Cori Inglesi
- Clarineti in Si
- Fagotti
- Corn in Fa
- Trombe
- Timpani
- Tamburo
- Triangolo
- Piano
- Arpa
- Violini 1
- Violini 2
- Viole
- Violoncelli
- Contrabbassi

**Tempo and Time Signature:** Poco Vivo (♩ = 120), 3/4

**Performance Markings:** a tempo, Poco affrett., Solo, Moderato assai, molto ritmico e pesante (♩ = 40)

Esimerkki 14. de Falla: *El sombrero de tres picos*, 'Farruca', s. 122–123.

vio (*esimerkki 12a*), muttei se, jota Ravel käyttää runsaasti *Boléro*ssaan (*esimerkki 12b*).

*Sérénade à la nuit*'ssä nojataan alkuun voimakkaasti (sivulle 6 asti) tiettyyn rytmikuvioon, mutta tekstuurin kerrostuessa kuvio rikastuu kuviointinsa ja soinnillisen työskentelyn osalta. Klamin suorittama rytmikuvion tarjoamien mahdollisuuksien tutkiminen tapahtuu sekä muuntamalla rytmiaarvoja että ammentamalla orkesterin sointikeinoista.<sup>1260</sup> Jambou kiteyttää:

Vaikuttaakin siltä, että Klami pelkän rytmiparametrin kertaamisen avulla hakee kakisitahoista, yhdeksi kokonaisuudeksi sulautuvaa vaihtelua: kuvion eriyttämistä rytmiaarvoilla leikitellen ja sitä rikastavaa soinnillista muuntelua. Näin neutralisoidaan yksitoikkoisuus, jonka pelkkä kuvion kertaaminen saattaisi tuoda mukanaan.<sup>1261</sup>

Jamboun osoitettua Klamin vapaan ja epäsovinnaisen tavan toimia espanjalaisen musiikin perinteisten lajien alueella ei enää tunnu yllättävältä, että suomalaisen säveltäjän sellaisiinkin sävellyksiin, joilla ei aihepiirinsä tai otsikkonsa puolesta ole varsinaista yhteyttä nimenomaan espanjalaiseen elämämpiiriin, ilmestyi kyseiseltä alueelta periytyviä keinoarvoja. Joissain tapauksissa tällainen aiheuttaa hämmentävän hermeneuttisen ongelman. *Merikuvien* osissa 'Scène de ballet' ja '3 Bf' säveltäjä tuntuu rakenteiden ja säveljärjestelmän alueella pikemminkin häivyttävän kuin korostavan melodiatyylin espanjalais-orientaalisia kiinnekohtia. Niin teki jo Ravel *Boléro*ssaan, mutta Klami vie etäännyttämisen vielä pitemmälle. *Merikuvien* avausosa 'Sumuinen aamu' tuntuu kyllä kiinnittävän musiikillisen kuvauksen hetkeen ja paikkaan sen kuulostellessa staattisia luonnonvaikutelmia väreilevin orkesteritehoin. Osa voidaan hyvin mieltää virolahtelaiseksi merinäkömäksi, mutta mitä ajatella sitä seuraavasta espanjalaissävyisestä muotokuvasta, joka on toteutettu Manuel de Fallalta tutuin keinovaroin?<sup>1262</sup>

'Capitain Scrapuchinat'ssa' topografinen kiinnekohta on tarjolla tyyli- ja flamenco-rytmien, orkestraation kitarasointien ja andalusialais-orientaalisesti kuvioivien melodiakäänteiden muodossa (*esimerkki 13*). Osa soveltaa perkussiivisesti toteutettuja rytmikuvioita tavalla, joka tuo patarumpuineen, trumpetteineen ja pasuunoineen mieleen espanjalaisen säveltäjän baletin *El sombrero de tres picos* (Kolmikolkkahattu) Farrucan (perkussiivinen kirjoitus-

<sup>1260</sup> Jambou 2003a, 132–133.

<sup>1261</sup> Jambou 2003a, 133. Alkukielellä (Jambou 2003, 112): "En vérité, il semble que Klami jouant sur la répétition du seul paramètre rythmique cherche une double diversification qui se superpose : celle de la différenciation du schéma, par le jeu des valeurs, et celle de la variation timbrique, qui vient l'enrichir. Il y a donc neutralisation de la monotonie que pourrait entraîner la simple répétition d'un schéma."

<sup>1262</sup> Vastaava, espanjalaisen kansantanssin määrittämä lähtökohta kuullaan esimerkiksi Ravelin *Rapsodie espagnole* 'Feria' perkussiivisessä orkesteritekniikassa, ks. HN 10, HN 25, HN 30–31.

tapa HN 2 alkaen; *esimerkki* 14). 'Capitain Scrapuchinat' kuten Farrucakin pitää sisällään myös andalusialaisen melodiikan itämaistyyppisiä melismoivia piirteitä.<sup>1263</sup> Klami ei toisaalta otsikoinnillaan selvästi viittaa espanjalaiseen topografiaan ja etnisyyteen, ja 3/8:n, 7/8:n ja 5/8:n välillä vaihtelevat tahtiosoitukset voisivat kertoa pelkästä sitoutumisesta 1900-luvun alun taidemusiikillisiin uudistuksiin.

Onko siis toisessa osassa näyttäytynyt, latinalaisittain eksoottinen kapteeni Scrapuchinat vieras virolahtelaisessa satamassa tai sijoittuuko koko kuvaus kenties johonkin eteläisempään merimaisemaan – sellaiseen, joita Klamin omat kauppiasmerenkävijäsukulaiset näkivät purjehtiessaan keisariaikana Virolahdelta ei vain Viroon ja Pietariin, vaan kaukaisempiinkin satamiin, esimerkiksi Espanjaan, Aleksandriaan ja aina Mustallemerelle saakka?<sup>1264</sup> Sallivatko *Merikuvien* musiikki ja otsikot yhdessä ymmärtää sarjan yksittäiset osat yhden paikallisuuden ja taiteellisen näkemyksen osiksi? Oliko säveltäjän tarkoituksena maalata merikuvia erilaisista ympäristöistä ja kuljettaa kuulijaansa Musorgskin säveltämien ja Ravelin orkestroimien "Näyttelykuvien" tapaan näyttelyn yhden maalauksen ääreltä toisen luo? Klami ei ainakaan sisällyttä teokseensa Musorgskin "siirtymämusiikeissaan" toteuttamaa katsojan psykologisen kokemuksen reflektointia.

Mitään yksiselitteistä estetiikkaa, valmista "käyttöohjetta", ei ole tarjolla Klamin tyylilainaa ohjaavan intention ymmärtämiseksi. Tähän musiikillisen representaation arvoitukseen ei tuo valaisua suomalainen aikalais-kirjoittelukaan. Teosta ei juuri esitetty julkisissa konserteissa. Helsingin kaupunginorkesteri soitti *Merikuvia* kokonaisuudessaan vasta syyskuussa 1960 säveltäjän 60-vuotisjuhlakonsertissa esitettyään sitä ennen vain sarjan yksittäisiä osia.<sup>1265</sup> Radio-orkesteri soitti sarjaa tai sen osia lähinnä studiokonserteissa. Se esitti koko sarjan vuosina 1931–1977 yhteensä 18 kertaa, osan '3 Bf' 94 kertaa, mutta 'Capitain Scrapuchinat'n' vain kahdesti.<sup>1266</sup> Viimeksi mainittu eksoottinen osa oli siis Klamin elinaikana melko tuntematon.

Koko kysymystä *Merikuvien* teosluonteesta verhoaa tosiasiaassa arvoituksellisuus: Klami merkitsi vuoden 1934 teosluetteloonsa teoksen viisiosaiseksi,<sup>1267</sup> kun se nykyään tunnetaan kuusiosaisena. Klamin tuonaikaista, materiaalisesti raskasta työskentelytilannetta valottaa tämän tutkimuksen kolmannen

1263 Ks. myös Tyrväinen 1996 ja Tyrväinen 1999.

1264 Ks. luku 2. Sivilisaatio, kansallinen kulttuuri ja säveltäjän yhteiskunnallisen yhteenkuuluvuuden symbolinen toteutuminen, s. 71.

1265 Helsingin kaupunginorkesterin teoskohtainen esityskortisto. Ks. myös Ringbom 1932 ja Marvia & Vainio 1993.

1266 Ks. Maasalo 1980.

1267 Aho & Valkonen 2000, 164.

osan alussa mainittu apurahahakemus vuodelta 1933 (28.1.). Orkesterisarjan yksittäisten osien syntyajat tiedetään melko hyvin, muttei sitä, milloin Klami alkoi kutsua niitä sarjaksi. Jos *Merikuvien* osia ei sävellysvaiheessa ollutkaan suunniteltu muodostamaan kokonaisuutta, ei siitä itsestään ehkä kannata etsiä vastausta kysymykseen teoksen representaation aiheesta ja paikantumisesta. Pelkkä kansalliset rajat mielikuvatasolla ylittävä otsikko välittää joka tapauksessa säveltäjän irtioton 1800-luvun suomalaisesta ”lohduttavasta ja armollisesta”<sup>1268</sup> kansallismaisemasta korkealta nähtyine järvinäkymineen; otsikko ”Järvikuvia” ei välittäisi samaa, avaraa mielikuvaa.

Vuonna 1946 säveltäjältä valmistui vielä ”espanjalainen” musiikki Federico García Lorcan näytelmään *Veren häät*, mutta vaikuttimena oli silloin Kansallisteatterin produktio, ei säveltäjän omaehtoinen harrastus.

### 13.4. Johtopäätöksiä

Erkki Salmenhaara on esittänyt, että ”tanhullisuus”, käytännöllisemmin ilmaistuna ”reippaat ja iskevät kansantanssilainat ja alluusiot”, oli Klamin *Karjalainen rapsodia* ja *Karjalaisia tansseja* mukaan lukien yksi 1930-luvun suomalaisen musiikin peruselementeistä.<sup>1269</sup> *Karjalainen rapsodia* ja *Karjalaisia tansseja* ovat kuitenkin ilmaisutavaltaan sen verran erilaisia, että viittaus yhteen kansallisesti määräytyneeseen tyyliin tuntuisi niiden yhteydessä epämääräiseltä. Tässä tutkimuksessa on todettu, että myös tarkasteltuna ajanjaksona eli erilaisia käsityksiä siitä, millaiset musiikin piirteet voitiin ymmärtää kansallisiksi ja millä perusteella. Tämäntapaiset luokitteluongelmat askarruttivat 1930-luvulla Sulho Rantaa. Hänhän totesi *Karjalaisen rapsodian* syntyneen espanjalaisen ’kansallisen modernismin’ innoittamana ja näyttää pitäneen *Karjalaisen rapsodian* tyyliä sovitusten tyyliä modernimpana siinä sanan ajankohtaisessa merkityksessä, joka liittyi perinteisen tonaalisen järjestelmän kiistämiseen.<sup>1270</sup> On totta, ettei kansanlaulusovituksissa voida kuulla yhtä painokasta kiistävää asennetta kuin rapsodiassa. Sama koskee *Karjalaisia tansseja*.

1268 Annika Waenerberg ja Ville Lukkarinen käyttävät näitä Runebergin järvimaisemaa kuvaavia ’Kyrkan’-runon sanoja (1842) eritellessään romanttista ajatusta ihmisen ja luonnon ”vastavuoroisesta, jopa orgaanisesta suhteesta”. Lukkarinen & Waenerberg 2004, 12. Toisenlaisesta näkökulmasta J.V. Snellman huomautti vuonna 1845, että sisämaan asukkaat ovat sivistyksessään jäljessä rannikkoseutujen asukkaista. Sihvo 2003, 111.

1269 Salmenhaara 1996a, 426–427.

1270 Ks. Ranta 1932 ja tämän tutkimuksen luku 3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana, s. 146–147.

Rannan ajatuksista poikkeavan näkökulman Klamin kansanmusiikkisuhteeseen muotoili vuoden 1933 esseessään Toivo Haapanen.<sup>1271</sup> Hän totesi säveltäjän löytäneen *Karjalaisessa rapsodiassa* ”oman maan sävelistä inspiroivaa alkuvoimaa”. Kuten tämän tutkimuksen ensimmäisessä osassa todettiin, hän korosti kuitenkin Klamin kansanmusiikkisuhteen liittyvän nimenomaan kansainväliseen virtaukseen, joka ei kansansävelmien käyttämisellä tähdännyt kansallisten erikoispiirteiden esille tuomiseen.

”Karjalaisen rapsodian” uutuus merkitsee ennen kaikkea täysin uutta asennetta suomalaisten kansansävelmäin taiteellisessa käytössä. Klami käsittelee karjalaisia sävelmiään ikään kuin vapautuneena siitä päätöksestä, jolla usein on alleviivattu kansansävelmiemme tunnepitoisuutta, jopa synkkyyttä. Hänelle kansansävelmä ei ole ensi sijassa inhimillisen, yksilöllisen tunteen ilmaus, vaan tehostaa hän päinvastoin sen naivia, tiedotonta kauneutta, sen kuuluvaisuutta luontoon, ja osaa kerrassaan nerokkaasti tuoda esiin sen huolettoman, säkeniä sinkoavan iloisuuden. Hyvänä jatkona ”Karjalaiselle rapsodiale” ovat tässä suhteessa hänen orkesterille kirjoittamansa kansanlaulut (”Neljä kansanlaulua” y.m.) – .<sup>1272</sup>

Klamin musiikissaan ilmentämä kansanmusiikkinäkemys edusti Haapaselle modernismia ilman että kirjoittaja olisi tehnyt tässä suhteessa eroa *Karjalaisen rapsodian* ja sovitusten välille.<sup>1273</sup> Näyttää siis siltä, ettei kansallisuus nauttinut Haapasen näkemyksessä sellaista etuoikeutettua asemaa kansansävelmän attribuuttina, jollaisen Ranta näyttää sille myöntäneen.

Tämän tutkimuksen havainnot osoittavat Haapasen näkemyksen kanssa yhtäpitävästi, ettei Klami liittynyt suomalaisen kansansävelmän käsittelijänä romanttiseen, organistiseen kulttuurikäsitteeseen. Tarkastellut sävellykset eivät implikoi kansakuntansa äänellä puhuvaa subjektia, vaan suomalainen kansansävelmä näyttäytyy varsinkin *Karjalaisessa rapsodiassa* ja kansanlaulusovituksissa idealisoivasta kansallisesta symbolisesta funktiosta etäisenä. Tämä johtuu Klamin kansansävelmien käsittelyssä ilmenevästä taiteellisesta asenteesta. Toisaalta edellä on todettu, ettei enempää ei-suomalaisten kuin suomalaistenkaan aiheiden käsittelyä tarkastelluissa sävellyksissä ohjaa mikään yksi yhteinen taiteellinen periaate. Silti on kiinnostavaa, ettei ”espanjalaisessa” *Jotassa* (1925/1933) ja *Tšeremissiläisessä fantasiassa* erotu sellaista provokatiivista ”anti-asennetta”, joka on tuttu *Karjalaisesta rapsodiasta* ja eräistä kansanlaulusovituksista. *Jotassa* kansanomaiset ainekset saavat puhua

1271 Haapanen 1933.

1272 Id.

1273 Vrt. tämän tutkimuksen I osa.

ilman säveltäjän kiistävää näkökulmaa. Varsinkin *Tšeremissiläistä fantasiaa* voidaan kuvata maagiseksi ja runolliseksi, muttei realistiseksi. Tässä mielessä ei-suomalaisella kansansävelmällä näyttää olleen Klamille jonkinlainen itseisarvo. Säveltäjän kehityksen kannalta vaikuttaa myös merkittävältä, että hänen kiinnostuksensa eksoottisten ainesten käyttämiseen laimeni 1930-luvun loppua kohden yhdessä hänen suomalaisen kansansävelmän käyttöön osoittamansa kiinnostuksen kanssa. On kuin halu kosmopoliittisuuden manifestoimiseen ja tarve suomalaisuuden symbolisten ilmaisujen kiistämisen olisivat hänellä vähentyneet samanaikaisesti. *Karjalaisia tansseja* voidaan arvioida tässä kontekstissa. Yhtenä vaikuttimena tässä vähemmän ilmeistä ideologista painotusta kohti johtaneessa kehityksessä saattoi olla syventyminen oman kirjoitustavan hiomiseen yhä täsmällisemmäksi. Sävellysten *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* ja *Kalevala-sarja* yhteydessä tämän osan luvuissa 16 ja 17 on vielä aihetta pohtia, miten kansallisesti merkitykselliset kulttuuri-instituutiot ja muuttuva kulttuuri-ilmapiiiri ohjasivat Klamin suuntautumista.



## 14. Klami orkesterinkäyttäjänä

Klami tuli elinaikanaan huomatuksi säveltäjänä, jonka sinfoniaorkesterille kirjoittamia teoksia tunnustetut kapellimestarit mielellään johtivat. Hänen kapellimestarien parissa nauttimaansa arvostusta selittävät oleelliselta osalta hänen taitonsa orkesterinkäyttäjänä. Jo musiikkiopisto aikaisten kamarimusiikkisävellysten perusteella eräät suomalaiset musiikkiarvostelijat päättelivät, että nuori säveltäjä antaisi vielä painavia näyttöjä orkesterisävellyksen alueella.<sup>1274</sup> Arvosteluissa omistettiin ensimmäisestä sävellyskonsertista ja *Karjalaisen rapsodian* kantaesityksestä alkaen kiittävää huomiota hänen orkesterinhallinnalleen. Yhtymäkohtina mainittiin varsinkin ”uuden aikaiset” orkesterivirtuoosit Ravel ja Stravinsky. *Iltalehden* Martti Paavola kirjoitti ensimmäisestä sävellyskonsertista: ”Kaiukkuus ja monet raffinoidut värivaikutelmat osoittavat, että säveltäjällä on ollut etevät oppimestarit, joiden joukkoon kuulemamme perusteella lukisimme ennen muita Strawinskin ja Ravelin.”<sup>1275</sup> Tuodessaan esiin nämä kaksi säveltäjänimeä kriitikot eivät ilmeisesti yhdistäneet Klamia vain kahteen kuuluisuuteen vaan kokonaiseen ajankohtaiseen musiikkivirtaukseen. Tällainen painotus ilmenee ainakin Ernest Pingoud’n arvostelusta.

Kansallisia piirteitä on nuoren taiteilijan musiikissa vähän, pikemmin huomaa siinä ranskalais-slaavilaista vaikutusta. Parisistahan näyttää viime vuosina tulleen nuoreen säveltäjiemme taideihanne. Jos tahtoisia asettaa Klamin musiikin jollekin varmalle linjalle, olisi kai lähinnä Strawinsky ja Ravel mainittava rajapisteinä. Näiltä mestareilta on Klami paljon oppinut, mitä orkesterin käsittelyyn tulee. Mutta yleensä kaipaava hänen soitinnuksestaan jalkiovaikutusta, pedalia: soitinryhmät ja -muodot lepatavat usein juurettomina ilmassa.<sup>1276</sup>

Pingoud’n maininta puuttuvasta jalkiovaikutuksesta viittaa siihen, ettei säveltäjä-kriitikko ainakaan vielä tarkkaan oivaltanut, mihin Klami orkesterinkäsittelyssään tähtäsi. Madetoja taas totesi kuuluisaksi tullessa toisen sävellyskonsertin arviossa vuonna 1931:

Ja mikä parasta, hänellä on melodinen suoni hallussaan. Se näkyy hänen koko sanonnassaan ja myöskin orkesterin käsittelyssä. Siinä on soitinväriä ja melodian yhdistel-

---

1274 Väinö Pesola kirjoitti Klamin pianokvintetosta 26.5. 1923 *Suomen Sosialidemokratissa*: ” – ohjautunee säveltäjän suuri lahjakkuus piankin hänelle kuuluvan orkesterimusiikin alalle.” Saman lehden arvostelijana toiminut Väinö Raitio arvioi *Nain tragédien* perusteella 1.4. 1924: ”Klamin oikea tuleva ilmaisukeino on orkesteri.”

1275 Paavola 1928.

1276 Pingoud 1928.

mä toteutettuna kutakuinkin samassa hengessä kuin Ravelilla. Semmoiset opukset kuin ”Tunnelma mereltä” ja ”Wieniläisvalssi” johdattavat sitä paitsi muutenkin mainitun ranskalaisen säveltäjän mieleen. Eikä ainoastaan hänet vaan yleensä sen ranskalaisvenäläisen koulun, jonka aikaansaannokset sävelkielellisessä suhteessa ovat niin paljon jälkisatoa herättäneet.<sup>1277</sup>

Tutkimuksessa ei ole kiinnitetty riittävästi huomiota siihen, että Madetojan lisäämä varaus liittyi läheisesti nimenomaan Klamin orkesterinkäsitteeseen.

– – meidän on vaikea nähdä hänen kasvojansa. Orkesterisäveltäjän virtuosinäytteenä olisi Klamin ohjelma varmasti missä tahansa ulkomaillakin herättänyt huomiota, mutta hänen taiteilijahahmostaan luulisimme kansainvälisenkin yleisön jääneen ymmälle. Hän on yleiseurooppalainen, imenyt Europan itseensä tahtoisin sanoa, mutta hänen taiteelleen olisi kenties ollut eduksi, jos jokin pieni nurkka suomalaista maan-kamaraakin olisi tullut mukaan.

Madetojan lisäksi *Karjalan* nimimerkki Fiss puhui toisen sävellyskonsertin yhteydessä ”yleiseurooppalaisuudesta”. Fissin näkökulma oli muutenkin paljolti sama kuin Madetojan, mutta kirjoittaja ei ollut huolestunut. Hänen mielestään oli kyllä totta, ettei Klami ollut vielä ”kansallisesti selkeä” eikä ”ainakaan mitenkään suomalainen”. Nuoren säveltäjän musiikissa oli ”venäläistä vaikutusta hyvin paljon, lähinnä tulevat mieleen Rebikoff ja Rimski-Korsakoff”. Säveltäjä oli ”sulattanut itselleen eläväksi työn pohjaksi” myös ”hyvin paljon ranskalaista uusromantiikkaa, ehkä eniten Ravelia”. Ei kuitenkaan ”tarvitse hätäillä, vaikka hänen lopullinen selkenemisensä viipyy”, sillä Klamin ”säveltämisen ja musikaalisen sanonnan ilo, luomisriemu ja sisäinen intoutuminen” tekivät mahdolliseksi odottaa rauhassa myöhempää askelta ”suurempaa ja syvempää sisällystä kohti”. ”Värikäs, rikasvivah-teinen” orkesteri oli Klamilla säveltämisen riemun ”kuin luonnon pakosta” etsimä ilmaisukeino. Etenkin juuri orkesterisanonta viittasi siihen, että ”miehellä on omalaatuisuutta yllin kyllin”.<sup>1278</sup> Martti Paavola kiteytti – nyt *Ajan Sanassa* – samansuuntaisesti: ”Jos Klamin taiteilijanprofiilista ei vielä löydykään syvempää persoonallisuutta ilmaisevia piirteitä, niin voi ehkä sen sijaan jo puhua hänen yksilöllisyydestään orkesterinkäyttäjänä.”<sup>1279</sup> Yksin

1277 Madetoja 1931. Madetojan arvostelun sana ”soitinväri” on kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä* (1990, 109) erehdyksessä korvautunut sanalla ”sointiväri”.

1278 Fiss 1931.

1279 Paavola 1931. Paavola viittasi Klamin ”peittelemättömään elämäniloon” ja kuvasi säveltäjän ensimmäisestä sävellyskonsertista alkaen ”elämänmyönteisenä optimistina ja kauneuden palvojana, jota ei pohjoismainen melankolia, eikä raskas mietiskely painaneet”. Jo tuossa aiemmassa yhteydessä voitiin Klamissa hänen mielestään nähdä ”synnynäisen orkesterisäveltäjän tunnusmerkit”. Paavolan Klamilla aiemmin havaitsemat kokeiluluonteisuus ja ”uusranskalaiset esikuvat” olivat hänestä nyt jääneet taka-alalle,

näiden arvosteluotteiden perusteella voidaan sanoa, ettei Klamin kosmopoliittinen sävelilmaisuus yleisesti ottaen herättänyt mitään vakavaa periaatteellista huolestumista. Kirjoituksissa orkesterityyli ei myöskään näyttäydyn kansallisen yhteenkuuluvuuden symbolisesti merkittävänä alueena.

*Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesityksen 1933 arvioissa mainittiin edelleen yhtymäkohdat Ravelin ja Stravinskyn orkesterinkäytön kanssa.<sup>1280</sup> ”Tuntuu siltä kuin hän [Klami] ei olisi lukenut Lönnrotin ’toista stereotyperattua tekstilaitosta’ vaan monsieur Jean-Louis Perret’n ranskalaista käännöstä kansalliseepoksestamme, niin paljon on Maan synnyssä ’Sacrea’”, Ranta kirjoitti.<sup>1281</sup> Lauseesta ilmenee, miten saumattomaksi Stravinskyn ja Ranskan yhteys voitiin Suomessakin ymmärtää. *Karjala*-lehden Klamin ”Maalaiskuvia” koskevassa konsertin ennakkoesittelyssä esitettiin vuonna 1934 käsitys, että tämä ”humoristisin orkesterimaalaus, mitä Suomen musiikkikirjallisuudesta toistaiseksi löytyy” oli tekotavaltaan ja soitinnukseltaan verrattavissa ”ainoastaan suuren venäläis-ranskalaisen orkesterisäveltäjän Igor Stravinskin mehevimm[piin] tuotte[isiin]”.<sup>1282</sup> Nämä ja vastaavat Klamia koskevat käsitykset vaikuttavat joskus asiallisilta toteamuksilta, mutta ilmentävät toisinaan huolta säveltäjän kehityksestä.<sup>1283</sup> Ne sulautuvat laajalti omaksuttuun ajattelutapaan, jonka mukaan Klamilta ei ollut vielä kuultu ”syvempää säveltä” ja todellisia persoonallisuuden ilmauksia. Samaan aikaan Klamin ilmaisun tuoreutta arvostettiin. Voidaan katsoa tämän kertovan siitä, että kysymys musiikin suomalaisuuden arvosta tai todellisesta olemuksesta oli suomalaisessa musiikkikulttuurissa kriittisen reflektion alainen.

Klami sävelsi, kuten on todettu, myös pienemmille kokoonpanoille – varsinkin vuonna 1929 perustetulle Radio-orkesterille. Kuitenkin jossain määrin yleistäen voidaan todeta, ettei hän omaksunut sitä paljolti romantiikkaa edeltävästä säveltaiteesta löydettyä kamarimusiikillista orkesteri-ihannetta, joka tuli sodanjälkeisessä Euroopassa suosituksi.<sup>1284</sup>

---

vaikkakin säveltäjä esiintyi ”perusolemukseltaan entisenlaisena, nuorekkaan raikkaana taiteilijana”.

1280 Ranta 1933, Pingoud 1933. Ks. laajemmin luvussa 17.4. Kantaesitysten 1933 ja 1943 lehdistöpalaute.

1281 Ranta 1933.

1282 *Karjala* 1934 (19.1.).

1283 Tässä yhteydessä voidaan Madetojan edellä mainitun, loppuosalta huolestuneen kriitiikin ohella mainita Pingoud’n *Kalevala-sarjan* ensi versiota koskeva arvostelu.

1284 Vrt. Danuser 1984, 13–24.

### 14.1. Klamin orkesteri-ihanne

Ajankohdan suomalaisten musiikkikirjoittajien käsityksiin sisältyy selvästikin jonkinlainen mielikuva silloisen säveltaiteen venäläis-ranskalaisesta suuntauksesta. Klamin itsensä on täytynyt saada ilmiötä koskevia tietoja esimerkiksi Madetojan musiikinhistorian oppilaana. Ravel–Rimski-Korsakov-yhteys oli laajalti tiedossa ainakin siitä alkaen kun Roland Manuel kirjoitti vuonna 1914 teoksessaan *Maurice Ravel et son œuvre*: ”Ravelin orkesteri juontuu suoraan Rimski-Korsakovin orkesterista.”<sup>1285</sup> Edellä on todettu, että Klami kuvasi kriittikona Rimski-Korsakovin nerokkaaksi orkesterisäveltäjäksi<sup>1286</sup> ja Stravinskysta ja Respighistä kirjoittaessaan piti tärkeänä mainita heidän opintosuhteensa tämän kanssa.<sup>1287</sup> Varsinkin Klamin muotoilemasta Respighin Suomen-vierailun arviosta vuodelta 1933 ilmenee, että kirjoittaja katsoi Rimskin perinnön ilmenevän leimallisesti orkesterikeinojen monipuolisuudessa ja tasapainottamisessa.

---

1285 Roland Manuel kirjoittaa: ”Ravelin orkesteri juontuu suoraan Rimski-Korsakovin orkesterista. Venäläinen vaikutus *Rapsodie Espagnolen* tekijällä ilmenee ennen muuta soitintekniikassa. Tämä *Shéhérazaden*, *Antarin* ja *Mladan* joka sivulta esiin tuleva tenhoava orkesteritaide antoi parikymmentä vuotta sitten tarpeellisen orkestraalisen kaunopuhtisuuden oppitunnin, jollaista ranskalainen muusikko olisi turhaan etsinyt Wagnerilta ja vielä turhemmin César Franckilta tai Massenet’n imelästä sievistelevyydestä. Meillä vain herra Camille Saint-Saëns tarjosi yhtä oppineen kuin omaperäisenkin orkesteritekniikan esimerkin, joka kuitenkin myöntyi ainoastaan klassiseen ankaruuteen, johon ei lakannut mukautumasta. Ravel on venäläisille velkaa soitinvärien kemian hedelmällisen perustiedon.” (”L’orchestre de Ravel procède directement de l’orchestre de Rimsky-Korsakoff. C’est surtout par la technique instrumentale que se décèle l’influence russe chez l’auteur de la *Rapsodie Espagnole*. Cet art prestigieux de la couleur qui éclate à chaque page de *Shéhérazade*, *d’Antar* et de *Mlada* donnait il y a quelque vingt ans la nécessaire leçon d’éloquence orchestrale qu’un musicien français eût vainement demandée à Wagner et plus vainement encore à César Franck ou à la mièvrerie doucéâtre de Massenet. Seul chez nous, M. Camille Saint-Saëns offrait l’exemple d’une technique d’orchestre aussi savant qu’originale, mais qui s’accommodait de la seule rigidité classique à laquelle il n’a cessé de se contraindre. Ravel doit aux Russes les principes féconds de la chimie des timbres.”) Roland Manuel 1914, 37. Kuten tämä Ravelin oppilas myöhemmin tähdentää, Ravel ei ollut Rimski-Korsakovin orkesteritaiteen suhteen varaukseton: ”Soitin ei [Rimski-Korsakovilla] mukaudu oikulliseen päähänpistoon, vaan päähänpisto taipuu soittimen tyranniaan. Alkusoitossa *Venäläinen pääsiäinen* – Ravelin sanoin ’tässä suurenmoisessa kappaleessa jossa ei ole lainkaan musiikkia’ – ja *Capriccio espagnolissa* orkesteritaituruus on varsinainen tarkoitus, minkä säveltäjäkin on tunnustanut.” (”Ce n’est pas l’instrument [chez Rimsky-Korsakoff] qui se plie aux caprices du trait; c’est le trait qui cède à la tyrannie de l’instrument. Dans l’*Ouverture de la grande Pâque russe* – ’ce morceau épatant où il n’y a pas de musique’, disait Ravel – dans le *Capriccio espagnol*, la virtuosité orchestrale est proprement la fin, de l’aveu même du compositeur.”) Roland-Manuel 1938, 217.

1286 Lehtonen 2004, 41.

1287 Ibid., 15, 41, 46, Klami 1930b.

Respighi-orkesterin olennaisin piirre on sen laaja kaiku- ja väriasteikko, – hän ei ole turhaan Rimskyn oppilas – jota hän käyttää mestarin tavoin. Hän ei koskaan tee mitään liian vähän ei mitään liian paljon, vaan kaikki on ihailtavan sopusuhtaista, ja orkesterin keinovarot on taloudellisesti käytetty.<sup>1288</sup>

Toisaalta Klami käsitti ihailemiensa ranskalaissäveltäjien Ravel, Debussy, Chabrier ja Berlioz liittyvän yhteen ajattelutapaan ja tyyliin. Ilmeisesti hän ajatteli tällöin erityyppistä jatkuvuutta kuin Milhaud kuuluisassa artikkelissaan *La musique française*.<sup>1289</sup> Suomalainen säveltäjä kirjoitti vuonna 1938 Ravelin muistokirjoituksessa:

Hän [Ravel] vei päätökseen musikaalisen ajattelutavan ja tyylin, jonka päämiehenä pidetään Debussytä, mutta jonka alkulähteet ovat huomattavasti kauempana, Chabrierissa ja miksei aina Berliozissa asti. Tämä suunta on käynyt melko yleisesti musiikillisen impressionismin nimellä, mikä useammassakin suhteessa on harhaanjohtava, mutta itse nimenä sangen naseva ja lennokas. Ravel huomasi n.s. impressionismin rajoitetut kehitysmahdollisuudet, ja häntä saammekin kiittää siitä, ettei vuosisadan alun ranskalainen musiikki jäänyt polkemaan paikallaan.<sup>1290</sup>

Vuoden 1930 tienoille ilmeisesti sijoittuvassa keskustelussa tulevan taidemaalari Aarre Heinosen kanssa Klami luonnehti Berliozin orkestraatiota ”pistämättömäksi”.<sup>1291</sup> Musiikkiarvostelijana hän kutsui vuonna 1943 Chabrieria ensimmäiseksi merkittäväksi orkesterineroksi Berliozin jälkeen.<sup>1292</sup> Silloin kun Klami kiitti Ravelia, hän toi useimmiten esiin varsinkin orkesterin-

1288 Klami 1933b.

1289 Milhaud 1978, ks. luvut 1.3. Subjektiiivinen ja objektiivinen musiikki-ilmaisu 1900-luvun alun kulttuurisessa maaperässä, s. 51 viite 73 ja 9.2. Klami ja ”nuoremman ranskalaisen säveltäjäpolven” antiromantiikka, s. 51 viite 73.

1290 Klami 1938.

1291 Professori Aarre Heinosen tekijälle 2.7. 1997 ilmoittama tieto. Klamin kanssa käyty keskustelu tapahtui jonkin konsertin jälkeen yhteisen kävelymatkan yhteydessä. Mainitussa konsertissa, joka saattaa sijoittua 1930-luvun vaihteeseen mutta jonka tarkkaa ajankohtaa Heinonen ei muistanut, ei soitettu Berliozia. Siksi ei ole mahdollista määrittää Klamin lausuman tarkkaa ajankohtaa. – Arvostelussa vuodelta Klami 1931 kutsuu Berliozin aatteita nerokkaiksi, joskaan ei katso kuulemansa *Harold*-sinfonian edustavan ”parhainta Berliozia”. (Klami 1931b) Klamin musiikkiarvostelijan toimintaa tutkineen Tiina-Maija Lehtosen mukaan Klamin suhtautuminen Berlioziin on ”kauhta linjan” myönteinen. Kirjoittaessaan 1936 ja 1942 kriitikkona ”Fantastisesta sinfoniasta” Klami piti säveltäjän soittimellista mielikuvitusta niin ihmeellisenä, että teos tuntui hänestä aina yhtä uudelta ja puoleensa vetävältä. Lehtonen 2004, 37, 45.

1292 Klami (1936) luonnehti Chabrieria yhdeksi mielenkiintoisimmista ja rohkeimmista ranskalaisista säveltäjistä, jolla myös on ollut ”merkittävä vaikutus nykyaikaiseen orkesterimusiikkiin”. Klamin Chabrierille ja hänen orkesterinkäsittelylleen antama merkitys tulee vakuuttavasti ilmi arvostelusta vuodelta 1943 (Klami 1943). Vrt. luvut 8.1. Venäläisen viisikon musiikki Pariisissa 1924–1925, s. 235 ja 7. Klami ja Pariisin ”uusi espanjalainen musiikki”, s. 210. Helsingin kaupunginorkesteri oli esittänyt Chabrierin oopperan *Gwendoline* alkusoiton konsertissaan jo 1906 (7.11.).

käytön.<sup>1293</sup> Ravelin 60-vuotispäivän 1935 huomioidessaan hän huomautti säveltäjää pidettävän ”yhtenä kaikkien aikojen suurimmista orkesterineroista”.<sup>1294</sup> Hän itsekkin katsoi, että ”[o]rkesterisäveltäjänä Ravel on – antanut parastaan ja tulevaisuuden kannalta katsoen kauaskantoisinta”.<sup>1295</sup> ”Hän on epäilemättä yksi kaikkien aikojen ensimmäisistä orkesteritaitureista. – Ravelin orkesteri tuleekin aina pysymään n.s. ’kauniisti soivan’ nykyaikaisen orkesterin esikuvana.” Klami kiitti niin Ravelin orkesterin liukkaasti käypää, hyvin öljyttyä mekanismia<sup>1296</sup> kuin artistista hienoutta ja älykkyyttäkin. Vuonna 1960 painettuna ilmestyneessä radioesitelmässä ”Mihin uskon vuosisatamme musiikissa” Ravel oli yksi viidestä Klamin nimeltä mainitsemasta säveltäjästä.

Taiteellisten ja musiikillisten arvojen loukkaaminen ja väärinkäyttö on unhoituksen paras asiamies. Soittimelle kiitollinen ja loistelas kirjoitustapa on aina ollut eräs niitä tekijöitä, jotka ovat tukeneet sävellyksen elinvoimaa ja vastustaneet runsastakin kulutusta. – Säveltäjänä Ravel oli korkeimman luokan taituri. Hänen piano- ja muu instrumentaalimusiikkinsa on hienostuneen tyylin ja maun leimaamaa. Ravelin orkesterikorva on luku erikseen, se on suorastaan merkillinen ja tällä alueella hän hakee vertaistaan.<sup>1297</sup>

Klami laati puheenvuoroaan musiikki-Suomessa, jonka ilmapiiriä leimasivat vahvasti kiinnostus dodekafoniaan ja sarjalliseen sävellystapaan. Klami tuntuu raivaavan tilaa omaa sävellystyötään ohjaaville ihanteille, kun hän nostaa tässä yhteydessä esiin Ravelin musiikin arvokkaina piirteinä melodiaelementin ja tonaalisuuden.<sup>1298</sup>

1293 Klamin ensimmäisessä Ravel-kirjoituksessa (Klami 1925) ei vielä mainita ranskalaisen säveltäjän orkesteritaituruutta, mutta kirjoituksen aiheena olikin kamarimusiikkikonsertti. Tällöin Klami tosin mainitsi kaksi teosta, jotka hänen mielestään kohosivat Ravelin tuotannossa ylitse muiden: *Gaspard de la nuit* ja *Rapsodie espagnole*. Ravelin nekrologissa (Klami 1938) orkesteritaiturinäkökohta ei myöskään ole erikseen esillä. Klami kirjoitti muistosanoissaan: ”Ravel kehitti ajatuksilleen täysin omintakeisen ilmaismuodon, joka tyylinä on suorastaan loistava –.”

1294 Klami 1935.

1295 Klami 1935a. Juuri tässä yhteydessä Klami nimesi *Rapsodie espagnolen* ”maailman kauneimmaksi partituuriksi”. Ks. luku 7.2. ”Espanjalainen musiikki” Pariisissa 1924–1925, 217.

1296 Ravelin orkesteria sattuvasti kuvaavan ilmaisun ”hyvin öljytty” Klami oli mahdollisesti lainannut Pariisin-aikanaan Émile Vuillermozilta (1925, 25). Ks. luku 5.4. Klamin Ravel- ja Schmitt-ihailua koskevia huomioita, s. 186 viite 565.

1297 Klami 1960, 68–70.

1298 ”Mutta ennen muuta hän on melodikko, jopa siinä määrin, että usein voi rakentaa vain tämän aineksen varaan kuten hyvin tiedetään. On useamman kuin yhden mielipide, että omintakeinen melodianmuodostus on musikaalisen luomisen kallein ja arvokain lahja. Ja kuulijaan se kieltämättä vaikuttaakin ottavammin kuin esim. taidokas rakenteellisuus tai sävellystekninen hienous. Ravel on kuitenkin rohkea ja suuri etsivä henki. Varmaan aivan ensimmäisten joukossa hän otti kosketuksen Schönbergin uudistusteorioihin, joista näkyy muutamissa sävellyksissä eräänlaisia heijastumia. Vaikutus

Klami ei arvostanut Ravelin ja Stravinskyn orkesterinkäsittelyä vain joidenkin yhteisten, venäläis-ranskalaisiksi kuvattavien ominaisuuksien nojalla. Stravinskyn tapauksessa orkesterinäkemys ja -taituruus näyttävät kiinnostaneen häntä eniten, mutta näistä tekijöistä erottamattomaksi hän ymmärsi emigranttisäveltäjän epäromanttisen ilmaisun. Klamin kirjoitusten perusteella kaksi partituuria nousee tässä suhteessa etualalle. Hän katsoi vuonna 1930, että Stravinskyltä oli jo *Pétrouchkassa* ”aivan omalaatuinen orkesteri ja rytmi-käsittely” ja että venäläinen säveltäjä käytti ”Kevätuhrissa” ”jättiläisorkesteria – – sellaisella taidolla ja neroudella, jommoista ei ole kuultu ennen teoksen valmistumisvuotta 1913”.<sup>1299</sup> Kun *Le Sacre du printemps* kuultiin Helsingissä vuonna 1933, Klami luonnehti lähemmin sen orkesterinkäyttöä:

Orkesteri on vahvasti puhallin- ja patterrikaikainen, siis kaikkea muuta kuin n.s. Tristan-orkesteri. Jättiläisaparaattia käytetään niin kuin Stravinskyn kaltainen taituri vain osaa, ja saa hän aikaan sen, minkä haluaakin: ei mitään, mikä muistuttaisi tunnetta.<sup>1300</sup>

Stravinsky saattoi ylittää Ravelin orkesterinkäyttäjänä ”puhtaassa instrumentaalisessa virtuositeetissä”, ”mutta ei keinojen luontevassa hienouudessa ja tehokkuudessa”.<sup>1301</sup> Kirjoituksessa ”Mihin uskon vuosisatamme musiikissa” Klami otti esiin myös Stravinskyn merkityksen korostaen säveltäjän mukautumiskykyä ja uudistushalua. Nyt hän totesi Ravelin orkesterikorvan hakevan edelleen vertaistaan, muttei puhunut erikseen Stravinskyn orkesterinäkemyksestä. Klami kiteytti: ”Mutta alkuvoimaisin ja uudistushalussa häikäisevin on se Stravinski joka on luonut Le Sacren. Se on yhä nykyaikaisen musiikin uljaimpia soivia monumentteja.”<sup>1302</sup>

Yhtä vaikeaa kuin olisi tutkimustiedon karttumisen tässä vaiheessa tämentää, miten hyvin Klami oli nuorena sävellyksenopiskelijana selvillä Ravelin Rimski-ihailusta, olisi päätellä, mitä hän tiesi Rimskin Berlioz-suhteesta. Berliozin orkestraatio-opas toimi Pietarin säveltäjäkoulutuksessa auktorisoituna lähteenä ja esikuvana Rimski-Korsakovin saman alan teoksen ilmestymiseen 1913 saakka.<sup>1303</sup> Rimskin venäjänkielisenä 1909 ilmestynyt muistel-

---

oli kuitenkin ohimenevää ja pinnallistakin, mikä tietävästi johtui Ravelin vahvasta melodiapersoonallisuudesta. Puhtaaseen atonaalisuuteen tuntevatkin kai suurinta vetoa ja taipumusta ne joiden melodianluonti toimii ns. neutraalin yleispätevyyden alueella.” Klami 1960.

1299 Klami 1930b.

1300 Klami 1933a.

1301 Klami 1935a.

1302 Klami 1960, 70.

1303 Anna L. Porfirjevan, Pietarissa toimivan Russian Institute of Art Historyn musiikkiosaston johtajan tieto kyseisessä instituutissa 4.–6.10. 2004 järjestetyn symposiumin ”Russian-Finnish music contacts at the turn of the 20th century in the context of the

mateos *Letopis mojej muzykalnoj zhizni 1844–1906* (Kronikka musiikin täyttämästä elämästäni) sisältää tietoja Berliozin ja hänen orkestraatio-oppikirjansa *Traité d'orchestration* keskeisyydestä Rimskille ja Balakirevin piirille. Muis- telmissaan Stravinskyn opettaja muun muassa kertoo, että hänen *Pskovityan- ka*-oopperansa (Pihkovatar) kolmannen näytöksen johdanto ”Metsä, rajuilma, tsaarin metsästys” on kirjoitettu Berliozin oopperan *Les Troyens* kohtauksen ”Kuninkaallinen metsästys ja rajuilma” vaikutuksen alaisuudessa.<sup>1304</sup> Rims- kin kirja ilmestyi ranskankielisenä käännöksenä vuonna 1914, englanninkie- lisenä 1923 ja saksaksi 1928. Mitä tietä Rimski-Korsakovia koskeva tietämys Suomeen kulkeutuikaan, sinfoniaorkesterin mahdollisuuksista intohimoisesti kiinnostunut Klami ei ole voinut olla huomaamatta näiden kahden ihaileman- sa säveltäjän orkesterinäkemysten yhteisiä piirteitä.

## 14.2. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä

Ranskan jälkeen Klamin orkesterinkäsittelyssä tarkastellaan seuraavaksi eristämällä musiikista joitain helposti erotettavia, keskeisiä tyylipiirteitä. Pariisin-ajasta 1924–1925 vuoteen 1943 ulottuvan ajanjakson puitteissa sä- veltäjän orkesterituotannossa voidaan todellakin havaita tällaisia selvästi erottuvia, toistuvia keinovaroja, hänen orkesterityylinsä perustavia element- tejä. Jo ’Polkassa’ Klami oli rakentanut tulevan kirkkaan, vilkasliikkeisen ja harvinaisen taiturillisen orkesterityylinsä toteutumista.<sup>1305</sup> Hänen myö- hemmissä sävellyksissään useat ’Polkan’ *Pétrouchkasta* mutta myös monesta muusta sävellyksestä tutut keinovarat toistuvat ja kehittyvät ilmenemismuo- doiltaan. Seuraavassa tarkasteltaviksi valitut keinovarat liittyvät usein poly- tonaalisten asettelujen artikuloimiseen orkestraation keinoin, joskin Klamin musiikista tavataan myös tukeutumista funktionaaliseen harmoniaan. Tar- kasteltavana ajanjaksona Klami elävöitti toistuvasti homofonista ja harmo- niaratkaisuiltaan epädynaamista orkesteritekstuuria kahdentyyppisten ar- tikulaatiotapojen näkökulmista. Orkesterikudoksen luonteenomainen piirre voi olla ”väreilevä” artikulaatiotapa, joka lähinnä perustuu orkesteriäänten jatkuvaan, nopeaan sivusävelliiikkeeseen tai suppealla alalla liikkuvista, no- peista edestakaisista asteikkokuluista muodostuvaan sointipintaan. Toinen, ”perkussiivinen” artikulaatiotapa on yksinkertaisimmillaan vertikaalisten ra- kenteiden monotonisen rytmikästä toistoa tasaisin aika-arvoin. Jo ’Polkaa’ sä- veltäessään Klami näyttää olleen tietoinen näistä ääripäistä. Tuossa pienessä sävellyksessä hän pysäyttää väreilevän sointipinnan kahdesti kuin veitsellä

---

Franco-Russian alliance” yhteydessä.

1304 Rimski-Korsakov ei suhtaudu Berlioziin kritiikittömästi. Ks. Rimski-Korsakov 2008, 188, 46, 97, 122 ja Lischke 2003.

1305 Ks. luku 10.1. Keinulaulu & Polka, s. 295 viite 917.



leikaten sijoittamalla sen sisälle (s. 12, 10, 14) kadensoivassa tarkoituksessa useita kertoja sellaisenaan toistuvan perkussiivisen *tutti*-intervallirakenteen ikään kuin korostaen vastakkaisten elementtien yhteen kuulumattomuutta. Klamin kartuttaman työvälineistön kestävyydestä kertoo, että vastaava tekstuuriratkaisu tavataan uudelleen Klamin lähes kaksikymmentä vuotta myöhemmin syntyneestä sävellyksestä, *Kalevala-sarjan* 'Terhenniimestä'.<sup>1306</sup>

Luvussa 10.1. ehdotetun tulkinnan mukaan Klami sovelsi 'Polkaa' kirjoittaessaan tietoisesti *Pétrouchkan* laskiaismarkkinakohtauksesta löytämiään soitinnuskeinoja. Tarkastelu paneutuu nyt Klamin kirjoitustavan tässä mielessä "muistuttaviin" ominaisuuksiin. Constant Lambertin Stravinskyn yhteydessä käyttämää ilmaisua lainaten voidaan pohtia, onko kyse taiteellisesti vähäarvoisesta ja siksi tuomittavasta "soveltavasta soitinnuksesta"<sup>1307</sup> – siis epäitsenäisestä jäljittelystä ja lainailusta – vai omintakeisesta luovasta ajattelusta. Seuraavat yksittäiset kirjoitustavat valikoituvat tarkasteltaviksi: 1) väreilevät sointijatkumot, 2) sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteriteknikka, 3) melodiset ostinatot. Ratkaisutavat ja niiden yhdistelmät ovat luke mattomat, eikä tavoitteena voi olla niiden esitteleminen niiden kaikessa taiteellisessa monimuotoisuudessa.

Arvovaltainen Evert Katila toivoi Klamin ensimmäisen sävellyskonser tin arvostelussa säveltäjältä polyfonisempaa kirjoitustapaa. Hän piti Klamin sävellysten heikkoutena "toistaiseksi – – musikaalisen tapahtumisen, jännityksen, kehittymisen" puuttumista.<sup>1308</sup> Katilan kaipaamia ominaisuuksia il meisestikin tavataan todennäköisemmin laajakestoisista sävellyksistä kuin miniatyyreistä. Dynaamista ja polyfonista sävelajattelua voidaan kuulla va kuuttavassa muodossa esimerkiksi vuonna 1937 kantaesityksensä saaneessa suuressa "sinfonisessa psalmissa"<sup>1309</sup> *Psalmus*. Tämä merkittävä teos ansait

1306 Ks. luku 17.3. Kalevala-sarjan tyylipiirteiden kehitys, s. 671.

1307 Vrt. luku 1.1. Orgaanisuus ja originaalisuus romantiikan ihanteina s. 40 ja Lambert 1934, 310.

1308 Katila 1928.

1309 Nykyisin *Psalmuksen* sanotaan yleensä olevan oratorio. Teoksen kokiessa kantaesitystä seuranneen hiljaisuuden jälkeen Ulf Söderblomin johdolla uuden tulemisensa Radion sinfoniaorkesterin konsertissa 13.12. 1960 käsiohjelmassa sen lajiksi mainittiin kantaatti (Radion sinfoniaorkesteri 1960). Kantaatiksi *Psalmusta* on kutsunut myös Pehr Henrik Nordgren (1980, 21). Molemmat lajimääritelmät ovat muotoutuneet kantaesityksen jälkeen. Kantaesityksen ennakkoesittelyssä Evert Katila (1937) kirjoittaa: "'Psalmus', jonka esittäminen kestää noin 50 minuuttia, jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäisellä on sinfoninen peruskaava, toisella muunnelma(variatio)-muoto. Orkesterin osuus ei suinkaan rajoitu säestämiseen, vaan on sillä täysin itsenäinen tehtävä, kuten Klamilta voi odottaakin." Kantaesityksen kritiikeissä teokseen ei viitata millään lajitermillä; sitä kutsutaan yksinkertaisesti *Psalmukseksi* tai "Psalmiksi". Kantaesityksen kuoro-osuudet valmentanut Väinö Pesola (1937) luonnehti teosta *Suomen Sosialidemokraatin* kriitikko na laajaksi sinfoniseksi vokaaliteokseksi. Toisessa, Kodálya koskevassa yhteydessä Klami itse suomentaa sanan 'psalmus' yksinkertaisesti muotoon 'psalmi', mikä saattaa ker-

sisi oman perusteellisen selvityksensä, kuten ansaitsisivat monien Klamin sävellysten luonteikkaat ja taidokkaat ratkaisut. Ilman selvitystä jää nyt esimerkiksi se, kuinka Klamin Ravelilla ihailema ”hyvin öljytty mekanismi” toimii hänen omassa orkesterityylissään. Klamin suurten orkesterisävellysten monipuolisesta soittimellisesta keksinnästä, jopa säveltäjän orkesterityylin venäläis-ranskalaisista piirteistä tullaan seuraavassa näin väistämättä antaneeksi yksipuolinen kuva.

#### 14.2.1. Väreilevät sointijatkumot

Pieni ’Polka’, jota on jo käsitelty Klamin Pariisin-ajan kehitykseen keskittyvässä luvussa 10.1., on säveltäjän orkesterinkäsittelyn kannalta avainteos. Sen väreilevän sointijatkumon perustava elementti on pitkään jatkuva, pienin aika-arvoin kirjoitettu nopealiikkeinen, lähinnä asteittainen melodialiike suppean ambituksen sisällä. Väreilevää sointijatkumoa voi toteuttaa yksi tai useampi samanaikainen orkesteriääni. ’Polkan’ keskeinen motiivi on nelitahainen, kaarrokseltaan ja soinnulliselta tapahtumiseltaan monotoninen melodia-aihe. Sen perusominaisuus on yhden ja saman kvarttiambituksen täyttäminen lähinnä asteittaisilla kuudestoistaosakuluilla. Myöhemmin aiheesta muodostuu periodinen, kaarroksiltaan dynaamisempi versio, joka ankkuroituu duuritonaliteettiin sointusävelten ja luonteenomaisten intervallikulkujen puitteissa. ’Polkassa’ erilaisissa intervallisuhteissa tapahtuvat kaksinnukset ja samoin aika-arvoin kirjoitetut vastaäänät rikastavat ja muuntavat väri-vaikutelmaa; yksittäiset sävelet eivät erotu hahmotuksen kiintopisteinä. Harmoniaa leimaa bitonaalinen ja polytonaalinen ambivalenssi, jonka yksi rakenneosana melodiankirjoituksen omana tasonaan piirtyvä kvarttiaihekin on.

Tässä tarkasteltavaa väreilevää tai ”helisevää” orkesteritekniikkaa tavataan muodossa tai toisessa monien 1900-luvun vaihteen venäläis-ranskalaiseen suuntaukseen liittyvien säveltäjien teoksista. Ravel luo balettinsa *Daphnis et Chloé* ”Merirosvojen leirin” musiikissa (119:3, HN 106+5 alkaen, *esimerkki* 15a) nopealiikkeisillä puupuhaltimilla suppean ambituksen sisällä pitäytyviä heliseviä sointijatkumoitavalla, johon Klamin ’Polkan’ ja Stravinskyn *Pétrouchkan* laskiaismarkkinakohtauksen mainitut ratkaisut voidaan periaatteessa rinnastaa. Klamin ”maailman kauneimpana partituurina” pitämän ja jo Madetojan huomioiman *Rapsodie espagnolen*<sup>1310</sup> ’Feria’-osan ”espanjalaiset” puupuhallintriolet (HN 9 alkaen, *esimerkki*

---

toa jotain hänen oman *Psalmuksensa* taustainspiraatiosta: ”Kodaly on kaikkialla arvossa pidetty säveltäjä, ja tällä hetkellä unkarilaisen musiikin arvovaltais in ja kantavin nimi. Unkarilaisen psalmin [*Psalmus hungaricus*] ohella on juuri Háy János-musiikki vienyt hänen nimensä kaikkialle.” Klami 1937.

1310 Vrt. Klami 1935a ja Madetoja 1913a.

Fl. 1 Fl. 2 Fl. 3 Fl. 4 Cl. 1 Cl. 2 Cl. 3 Cl. 4 Cor 1 Cor 2 Tromp. 1 Tromp. 2 Trg. T. de B. Cymb. 1st Hrp. 2nd Hrp. 1st Vln. Div. 2nd Vln. Div. Alt. Div. Vcllo C. B.

à 2 ff sf mf pf p piz.

Sordine Sordine

2 Cymb. sf

Esimerkki 15a. Ravel: *Daphnis et Chloé*, 'Merirosvojen leiri', s. 119.

The image displays two pages of a musical score, numbered 54 and 55. The score is for a piece titled 'Feria' from 'Rapsodie espagnole' by Maurice Ravel. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and dynamic markings. The right page has a large 'B' section marker at the beginning. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and piano.

Esimerkki 15b. Ravel: *Rapsodie espagnole*, 'Feria', s. 54–55 HN 9–2–.

15b) ovat saman soitinnusperiaatteen etnisesti väritynyt muoto.<sup>1311</sup> Samantyyppistä väreilevää orkesteriteknikkaa kuin 'Polkassa' Klami käytti kahta vuotta myöhemmin paljon kunnianhimoisemmassa työssä, *Karjalaisessa rapsodiassa* (1927). Yksi sen pääaiheista on vilkasliikkeinen, pääosin asteittaisista kuudestoistaosakuluista – vuoroin nousevista, vuoroin laskevista – muodostuva periodinen motiivi (alkaen HN 23 ja 39), joka menettää jatkokäsittelyssä (HN 24 ja 40 alkaen, *esimerkki* 16) selväpiirteisyytensä samalla kun se kaksinnetaan kudokseen väriä tuovissa intervallisuhteissa. Selväpiirteisen motiivisen hahmon asemasta korostuvat orkesteriväri ja rytmi.

'Sumuinen aamu', orkesterisarjan *Merikuvia* vuonna 1932 kantaesityksensä saanut avausosa, on melkein kokonaisuudessaan rakennettu staattisen, väreilevän sointijatkumon varaan. Osa alkaa ja loppuu konsonanttisesti käytetyllä cis-pohjaisella dominanttiseptimisoinnalla. Esimerkiksi alun yksinkertainen mutta harmonisesti vivahteikas sointukulku  $\text{CisV}^{4/3} - \text{DV}^7 - \text{CisV}^7 - \text{DV}^7 - \text{CisV}^7 - \text{AV}^{\#7} - \text{cis}$  (tahdit 1–13, joista t. 1–10 *esimerkissä* 17)<sup>1312</sup> on saatettu väreilemään niin, että sointusävelet vuorottelevat keskenään tai sivusäveltensä kanssa erikestoisin aika-arvoin; neljäsosa-aika-arvo on jaettu neljään tai *pizzicatoin* artikuloituna kolmeen osaan. Tämän tunnelmaltaan pysähtyneen sointijatkumon ylle Klami on kirjoittanut yhden kauneimmista melodia-aiheistaan. Oboen hidas cis-molli-melodia, jota fagotti kaksintaa alaoktaavissa, on itsessään kolmine laskevina kvartti-intervalleineen ( $\text{cis}^2\text{--gis}^2$ ,  $\text{cis}^2\text{--gis}^2$ ,  $\text{fis}^1\text{--cis}^1$ ) vailla selkeää tonaalista profiilia. Runollista sävyä sille antavat myös symmetrisyyttä rikkovat, yllätykselliset aika-arvot. Laskeva kaarros luo vaikutelman raukeudesta ja ponnistelujen välttämisestä; melodian ominaisuudet yhdessä taustaharmonioiden dominanttisuuden kanssa tekevät vaikutelmasta ikään kuin kelluvan. Teosotsikon vaikutuspiirissä pianon harvakseltaan huokaavat matalat glissandot tuntuvat jäljittelevän rantaan lyövien maininkien ääntä. Levollinen, väreilevä hetkellisyys ja otsikon avaama luonnonnäkymä – samaa musiikkia Klamin oli mahdollista käyttää Arvi Kivimaan symbolistissävyisessä lentäjäaiheisessa näytelmässä *Hohtavat siivet* (1930, yhtyekokoonpanolla)<sup>1313</sup> sekä hiihtokuvien säestyksenä elokuvassa

1311 Tässä ei ole mahdollista eikä aiheellistakaan täsmentää, milloin tähän tyyppiin kuuluva aihe on kirjoitettu unisonossa tai kaksinnettu erilaisissa intervallisuhteissa tai milloin siihen liittyy muu samanaikainen, nopein aika-arvoin kirjoitettu väriä tuottava orkesteriääni.

1312 Roomalainen numero V sointumerkinnässä kertoo tässä, että sointu on dominanttitehoinen. – Partituuri on tämän tutkimuksen lähdeluettelossa sijoitettuna otsikon *Sea Pictures / Merikuvia* mukaan.

1313 Kyseisessä kohtauksessa selvänäkijä ennustaa lentäjän kohtaloa, onnettomuutta ja sokeutumista. Klamin näytelmämusiikista ovat kirjoittaneet Lappalainen & Salmenhaa-



Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Tub.

Tuba

Timp.

Trgl.

Viol.

Vle.

Ve.

Cb.

S. S. L. 1.

Esimerkki 16. *Karjalainen rapsodia*, s. 47, HN 40+4- .

**Agitato**

Flauto

Oboe

Clarinetto in A

Fagotto

Corno in F I

Corno in F II

Timpani

Pianoforte

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello

Contrabbassi

© 1975 Fazer Music Inc., Espoo, Finland

6

**Esimerkki 17. Merikuvia, 'Sumuinen aamu', t. 1–5, s. 6.**

The image displays a page of a musical score, specifically measures 6 through 10 of the piece 'Merikuvia (jatkoa)' by Sumuinen aamu. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 6-10, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Ob.** (Oboe): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Cl.** (Clarinet): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Fag.** (Bassoon): Measures 6-10, playing a melodic line.
- I.** (Trumpet I): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Cor.** (Cornet): Measures 6-10, playing a melodic line.
- II.** (Trumpet II): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Timp.** (Timpani): Measures 6-10, playing a rhythmic pattern.
- Pl.** (Piano): Measures 6-10, playing a melodic line.
- VI. I.** (Violin I): Measures 6-10, playing a melodic line.
- VI. II.** (Violin II): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Vla.** (Viola): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Vcl.** (Violoncello): Measures 6-10, playing a melodic line.
- Cb.** (Double Bass): Measures 6-10, playing a melodic line.

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. A circled '1' is visible above the Flute staff in measure 6.

Esimerkki 17. *Merikuvia* (jatkoa), 'Sumuinen aamu', t. 6–10, s. 7.



*Yli rajan* (1942)<sup>1314</sup> – tuovat säveltäjän ilmaisun lähelle kriteerejä, jotka on usein yhdistetty musiikillisen impressionismin käsitteeseen. Puhallinkai-kuisempi, polytonaalisesti hahmotettu väreilevä tekstuuri, joka tavataan läheltä osan loppua tahdeista 14:3–16:3 (HN 6+2 alkaen *esimerkissä* 18), muistuttaa enemmän niitä väreileviä tekstuurityyppejä, joita on kuvattu puhuttaessa edellä 'Polkasta' ja *Karjalaisesta rapsodiasta* ja joihin on vielä aihetta palata *Hommage à Haendelin Allegron* ja *Kalevala-sarjan* 'Terhen-niemen' yhteydessä. Nyt sovellettavan luokituksen kannalta ei ole oleellista, toteutuuko sointijatkumo koko orkesterilla, yhdellä orkesteriäänellä tai näitä ääripäitä välittävillä tavoilla.

#### 14.2.2. Sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteritekniikka

Myös sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteritekniikka saivat Klamin partituureissa monia eri muotoja ja palvelivat säveltäjän monenlaisia musiikillisia tarkoituksia. Hänen ihailemansa Stravinsky vei, kuten tiedetään, vertikaalisten sointurakenteiden toistot ja perkussiivisen orkesterinkäytön jo *Pétrouchkassa* ja varsinkin *Le Sacre du printemps* uudelle alueelle, mutta Stravinskylla oli venäläisessä orkesterimusiikissa edeltäjänsä. Klamin orkesteripartituurien monet rytmikkäät sivut perustelevat osaltaan kysymyksen hänen perehtyneisyydestään Stravinskya varhaisempiin venäläisiin säveltäjiin. Wienissä 1929 valmistuneen *Symphonie enfantinen* 3/8-tahtilajiin kirjoitettu 3. osa Molto vivo avautuu 16 tahdin mittaisella EV<sup>9</sup>-soinnun toistolla 1/8-nuottiarvoin. Tahdistä 21 (HN 43) lähtien (*esimerkki* 19) kuullaan klarinetilla osan pääaihe, etuheleillä koristelluin säveltoistoin luonnehdittu aihelma. Korkeat jouset luovat sille rinnakkaisliikkeessä kukin tahti tahdilta kromaattisesti nousevaa vastaääntä siten, että jokainen tahti on 1/8-kestoin repetitiivisesti artikuloitu. Sointutoistoihin liitetyt etuheleet, joita Klamilla tavataan myös esimerkiksi sävellyksen *Kohtauksia nukketeatterista* (1925/1931) 'Ouverture'-osassa (t. 11–19, *esimerkki* 20)<sup>1315</sup>, saattavat olla muistumia esimerkiksi *Pétrouchkan* neljännen *tableaun* 'Ilveilijöiden pilailusta' (HN 120–, *esimerkki* 21a)<sup>1316</sup> tai "Tulilinnun" 'Kuningas Kaštšein hornantanssista' (s. 40, *esimerkki* 21b), mutta myös Rimski-Korsakovin *Snegurotška*-oopperan 'Lintujen tanssista' (s. 47, *esimerkki* 21c);

ra 1987, 48–53.

1314 Wilho Ilmarin ohjaama elokuva *Yli rajan*, joka perustuu Urho Karhumäen 1938 ilmestyneeseen, samannimiseen romaaniin, osallistui valmistumisvuonnaan Venetsian "filmiolympialaisiin". Se palkittiin yhdellä neljästä Medaglia della Biennale -mitalista. Tuotantoyhtiö poisti elokuvan levityksestä jatkosodan päätyttyä. *Suomen kansallisfilmo-grafia* 3, 103.

1315 Orkesteriäänillä ei tässä tapauksessa esiinny vain yhtä ainutta paikallaan pysyvää, repetitiivisesti artikuloitua sointua.

1316 Engl. *Jesting of the Mimmers*.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

I

Cor.

II

Timp.

Pf.

VL I

VL II

Vle

Vc.

Cb.

pp

p

pp

pp

pp

pp

pp

pp

p esp.

p esp.

Esimerkki 18. *Merikuvia*, 'Sumuinen aamu', s. 15.

69

43

oboe

C. ingl.

clar.

Corus

Timb.

Violini

Viola

cello

fl.

oboe

C. ingl.

clar.

fag.

Corus

Violini

Viola

cello

Esimerkki 19. *Symphonie enfantine*, osa 3. Molto vivo, s. 69.

niissä tasakestoisin nuottiarvoin toteutetun repetitiivisen sointujakson korkeat, toistuvat sävelet on koristettu pääsävelen yläpuolisilla etuheleillä. Etuheleillä koristettuja sointurepetitioita tavataan myös Ravelin *Daphnis et Chloé*n partituurista sivulta, jolla häränajaja Dorconin 'Danse grotesque' (Groteski tanssi) päättyy libreton mukaan yleiseen nauruun (HN 41–, *esimerkki* 21d; myöhemmin 52+6–9).<sup>1317</sup>

'Polkassa' toistuvien sointujen funktio on yksinkertaisesti kadensoiva. *Merikuvien* avausosaan, 'Sumuiseen aamuun' sisältyvässä jaksossa taas (tahdit 11:4–14:2, *esimerkki* 22) päämelodia-aiheen säestysosuus, joka on toteutettu toistetuin kiintein soinnuin, on artikuloitu hienovaraisesti *pianissimo* triolirytmein niin, että sama sointu täyttää yhtäjaksoisesti yhden, kahden tai kolmen tahdin keston.

Toisessa osassa 'Capitain Scrapuchinat' sointurepetitioiden käyttö on erilaista.<sup>1318</sup> Tässä kuten monien muidenkin Klamin sävellysten tapauksessa on vaikeaa arvioida, kehittyikö soittimellisestä ideasta kulttuurisesti luonnehdittu osa, vai oliko lähtökohtana mahdollisesti kosmopoliittiseen näkemykseen kytkeytynyt halu käsitellä eksoottista aihepiiriä ja seurauksena venäläis-ranskalainen” soittimellinen toteutus. Perkussiivinen orkesteritekniikka ja sointurepetitiot taipuivat Klamin musiikissa palvelemaan monia kuviteltuja paikallisuuksia ja kulttuureja. Niitä tavataan sellaisista sävellyksistä kuin orkesterisarjan *Kohtauksia nukketeatterista* (1925/1931) osasta 'Kiinalainen kauppias',<sup>1319</sup> kamariyhtyeelle kirjoitetun *Rag-Time & Bluesin* 'Rag-Timesta' (1931/1930)<sup>1320</sup> sekä *Habanerasta* (1924/1926, *esimerkki* 23a) ja *Jotasta* (1925/1933, *esimerkki* 23b). Juuri espanjalaisten kansantanssien genrenimityksiä kantavissa sävellyksissä sointurepetitioilla oli oma erityinen, lajiperinteeseen kuuluva paikkansa niiden jäljitellessä kastanjettien, tamburiinin, kitaran tai flamenco-kenkien rytmejä.<sup>1321</sup> Klamin ”espanjalaiset” sävellykset

1317 Gustav Mahlerin 4. sinfonian 1. osa avautuu etuheleillä koristetuin sointutoistoin, joista kuitenkin heti tahdissa 2 muodostuu motiivisille tapahtumille alisteinen säestysaihe. Sibeliuksen sinfonisessa runossa *Pohjolan tytär* vastaavaa soitinnuskeinoa on käytetty hitaassa tempossa erityisen ekspressiivisessä tarkoituksessa.

1318 Ks. nuottiesimerkki 13 luvussa 13.3. Ei-suomalainen kansansävelmä Klamin teoksissa, s. 476.

1319 Ks. nuottiesimerkki 3 luvussa 10. Klamin Pariisin-ajan sävellykset, s. 285

1320 Ks. nuottiesimerkki 5 luvussa 13.3.1. Jazz ja Rag-Time & Blues sivulla s. 456. Samassa luvussa pohditaan teoksen synnyn ajoitusongelmaa.

1321 Louis Jambou tosin kiinnittää *Veren häät* -näytelmämusiikin tapauksessa huomiota siihen, ettei Klami liitä orkesteriinsa kitaraa edes silloin, kun Lorca tekstissään nimenomaan kehottaa niiden käyttöön ("Suenan las guitarras, Se oya algazara y guitarras"). "Kitaran puuttuminen orkesterista ei ole orkestraation historian kehityskulun kannalta yllättävää, mutta sen ohittaminen ilman että Klami edes nojaisi korvaaviin sävellystekniikoihin on ehkä seurausta tarkoituksellisesta ratkaisusta tällä tavoin häivyttää näkyvistä selkeän merkinomainen sointi ja väri", Jambou kirjoittaa (2003, 109–110, 2003a, 130–131). Hän tosin huomauttaa, että kyseinen Klamin luomistyön alue edellyttäisi hä-

**Esimerkki 20. Kohtauksia nukketeatterista, 1. 'Overture', t. 11–15.**

liittyvät tässäkin mielessä eurooppalaisen musiikin perinteikkääseen suuntaukseen, jonka nimekkäisiin edustajiin Debussyn *Iberia*, Ravelin *Rapsodie espagnole* ja Rimski-Korsakovin *Kapričcio na ispanskije temy (Capriccio espagnol)* kuuluvat.

Vuonna 1933 syntynyt orkesteriteos *Sérénades joyeuses* (Iloisia serenadeja) ei ole representatiivinen siinä sanan varsinaisessa merkityksessä, että se suoraan viittaisi musiikillisten rakenteiden ulkopuoliseen todellisuuteen. Neliosaisen pienen sävellyksen musiikillinen lähtökohta perustuu osien toisistaan poikkeaviin karaktereihin. Toinen osa Tempo di valse lente nojaa monotonisiin saman sointurakenteen toistoihin  $\frac{1}{4}$ -aika-arvoin, *forte*, matalassa rekisterissä matalien jousten vetojousen tehostaessa karheaa sointia (esimerkki 24). Vastaavia,  $\frac{1}{4}$ -aika-arvoisina toistuvien sointujen karheita jousiartikulaatioita, *Sostenuto e pesante*, tavataan *Le Sacre du printemps* kohtauksessa 'Rondes printanières' (HN 49 alkaen). Tällaiseen karkeaan säestykseen liittyvä elegantti ja notkealiikkeinen valssisävelmä, esitysohjeena *Sentimentale*, on Klamilla epäsovinnaisesti uskottu perinteisesti vetäytyvämmälle ja raskasliikkeisemmälle pasuunalle (HN 8+2–). Karkean esiintyminen sulavana tai raskaan kevyenä rikkoo perinteisiä musiikillisia rooliodotuksia ja toteuttaa komiikalle tyypillisen normin rikkomisen tai yllätyksen, inkongruenssin.<sup>1322</sup> Määre 'humoristinen' luonnehtisi tätä osaa paremmin kuin sana 'iloinen'.

---

nen tekemäänsä järjestelmällisempää analyysia.

1322 Musiikillista komiikkaa tutkineen Zofia Lissan mukaan komiikan edellytys on "inkongruenssi" (sanakirjamääritelmän mukaisesti epäyhtenäisyys tai ei-yhtäpitävyys) "suhteessa asennoitumiseemme". "Koska asennoitumisemme kuitenkin ovat erilaisten historiallisten kausien, eri kulttuurialueiden ja jopa yksittäisen ihmisen eri elämänvaiheiden mukaisesti muuttuvia, on koomisten asioiden alue joustava ja komiikka itsessään



160

Fourth Tableau

[20] JETTING OF THE SUMMERS (THE GOATS AND THE FICS).

161

Fourth Tableau

[21] THE SUMMERS (THE GOATS AND THE FICS).

Esimerkki 21a. Stravinsky: *Pétrouchka* (1912), *Tableau 4, 'Ilveilijöiden pilailu'*, s. 160–161.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's *L'Oiseau de feu* (Suite from), specifically the 'Kuningas Kaštšein hornantanssi' (King Kashchei's Horn Dance), page 40. The score is for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Fl. pic., Fl. gr., Oboe, Cl., Fag., Corral (I, II, III, IV), Trp. (I, II), Tuba, Timp., Piano, Vcl. I, Vcl. II, Viola, Violoncello, and C. B. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *mf*, *sf*, and *sfz*. There are also some text annotations in Finnish, such as 'non sordisa' and 'nessa sord. II'.

Esimerkki 21b. Stravinsky: *L'Oiseau de feu* (Suite from), 'Kuningas Kaštšein hornantanssi', s. 40.

II

60

Cl.

Fg.

Cr.

G.o.

I

V.

II

Vle.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Cr.

G.o.

Альты

О - рѣт во - е - во - да, пе - ре - пел но -

ARGO

f

Esimerkki 21c. Rimski-Korsakov: *Snegurotška*, 'Lintujen tanssi', s. 47.



Plus animé **41** **42** Plus modéré

P<sup>te</sup> Fl.

3<sup>es</sup> Fl.

H<sup>te</sup>

Cor A.

P<sup>te</sup> Cl.

Cl.

1<sup>re</sup> & 2<sup>de</sup> B<sup>te</sup>

3<sup>es</sup> B<sup>te</sup> & C<sup>te</sup> B<sup>te</sup>

Cors

Tromp.

Timb.

C. Claire

G. C.

Célesta

1<sup>re</sup> Hrp.

2<sup>de</sup> Hrp.

Plus animé **41** **42** Plus modéré

... qui termine sa danse au milieu d'un rire général.

1<sup>res</sup> V<sup>es</sup> Div.

2<sup>es</sup> V<sup>es</sup> Div.

Alt. Div.

V<sup>es</sup> Div.

C. B. Div.

Esimerkki 21d. Ravel: *Daphnis et Chloé*, häränajaja Dorconin ”Groteski tanssi”, s. 52.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. I

Cor. II

Timp.

Pf.

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

sul sol unis.

*p* espr.

sul sol unis.

*p* espr.

Esimerkki 22. *Merikuvia*, 'Sumuinen aamu', s. 12.

# Rag-Time and Blues

## Rag-Time

Uuno Klami

*Lento* *Tempo di Rag-time*

Clarinet in B $\flat$

Trumpet in C

Piano

(stringendo al tempo di Rag-time)

Violin I

*sempre f*

Violin II

*sempre f*

Cl.

*f* avec une voix bas.

Tpt

*f*

Pno

Vln I

Vln II

Esimerkki 23a. *Rag-Time & Blues*, *Rag-Time*, t. 1-14., s. 12.

Handwritten musical score for a symphony, featuring various instruments and vocal parts. The score is written on multiple staves, with some parts marked with dynamics like *ppp* and *pp*. The instruments listed on the left include Piccolo, Fl. piccolo, Oboe, C. ingl., Clar., U. bass, Fagotti, Trombones, Triangle, T. de ligue, Militaire, Corns, 1<sup>re</sup> Horn, 2<sup>de</sup> Horn, Viol. 1<sup>re</sup>, Viol. 2<sup>de</sup>, Violoncelles, Contrabass, and Double Bass. The score is marked with a large '2' in a box at the top center. The right side of the page features a signature and the word 'Solo'.

**Esimerkki 23b. *Habanera*, s. 12.**

*Poco più moderato*  $\left(\frac{6}{4}\right)$

Fl. *p.*

Ob. *pp.* *simili*

Clar. *simili*

Fag. *p.*

Corn. *p.*

Trom. *p.*

Timp. *p.*

T. Dg. *p.*

C. quares *p.*

Bassi *p.*

Violini *ad lib.* *con passione*

Viole *dim.*

Celi *p.*

Bassi *p.*

*Poco più moderato*  $\left(\frac{6}{4}\right)$

Esimerkki 23c. *Jota*, s. 4 t. 11-14.

Klamin tuotannossa vastaavaa karakteristisen liioittelua tavataan muuallakin – se toteutuu hänellä kuten Ravelilläkin<sup>1323</sup> usein soittimien epätyypillisen käytön muodossa –, ja se on tosiasiaa yksi Klamin musiikillisen huumorin muodoista. Teosotsikko on Klamilla usein alleviivaamassa siitä seuraavaa inkongruenssin vaikutelmaa. Tempo di valse lente osoittaa selvästi, että Klami päätyy stravinskiaanisia keinovaroja käyttäessään usein aivan erilaisiin tuloksiin kuin ihailunsa kohde. Tämänäyttävyyseen musiikkiin ei viitattu, kun ensimmäisen maailmansodan jälkeen keskusteltiin huumorista tai parodias-ta Stravinskyn tuotannossa. Sävellyksen *Neljä kehtolaulua jousiorkesterille* (1932) marssimaisessa toisessa osassa Risoluto (*esimerkki* 25) osalla jousista esiintyy monotoninen, soinnikkain *pizzicato*in artikuloitu perkussiivinen säestysaihe. Yksi ja sama karheen järkähtämättömänä kertautuva säestyssointu kuullaan läpi osan aina ensimmäisellä ja kolmannella tahtiosalla. Tämän osan sävyssä ei ole mitään humoristista; pikemminkin sen ilme on kohtalokas. Otsikon ”Kehtolaulu” alla marssirytmit ja armoton yleissävy voitaisiin tulkita niin, että kyseessä on viimeinen hyvästijätö kuolleele ihmiselle, ehkä kehtolaulu kuolleele sotilaalle.<sup>1324</sup>

Toisaalla Klami työsti perkussiivisiä tuttejaan myös loisteliain rytmiosinaton. Näin tapahtui sellaisten suurten orkesteriteosten kuin *Psalmuksen* ja sodan jälkeen *Aurore boréalen* (ks. t. 489 alkaen *esimerkki* 26b) mahtavissa huipennuksissa. Tässä tapauksessa ei ole kysymys pelkistä sointutoistoista sellaisenaan eikä myöskään sellaisesta monotonisesta rytminkäsittelystä kuin edellisessä esimerkissä. Tässä tarkoitettut partituurisivut tuovat mieleen Rimski-Korsakovin orkesterityylin sellaisena kuin se tunnetaan esimerkik-si *Shéhérazadesta*. Varsinkin *Psalmuksen* ensimmäisen osan huipentavassa Prestossa (HN 103 alkaen, *esimerkki* 26a) Klami piiskaa orkesteriaan hetken aikaa rytmikkään repetitiivisesti paljolti samaan tapaan kuin Rimski *Shéhérazadensa* toisessa osassa (HK K:sta alkaen, *esimerkki* 27a), joskin käsittelee yhtenäisin rytmein ensin vain yksittäisiä soitinryhmiä. *Psalmuksen* harjoitus-numerosta 104 alkaen on artikuloitu loisteliaasti triolirytmien kaikki kuul-tavat soitinryhmät bassolinjaa kuljettavia kontrabassoja ja 3. käyrätorvea lukuun ottamatta. Osa tekstuurista koostuu melodiasävelistä ja osa repetitiivisesti käsitellyistä soinnuista; lyömäsoittimet (patarummut ja sotilasrumpu) antavat rytmikkäälle tekstuurille oman purevan panoksensa. Samantapainen rimskiläisittäin piiskaava, vauhdikkaan tanssillisten triolirytmien ja sointurepetitioiden luonnehtima orkesteritekstuuri tavataan Ravelin *Daphnis et Chloén* riehakkaasta lopputanssista (HN 213 alkaen, *esimerkki* 27b). Kun Ma-

---

– – relatiivista”, Lissa kirjoittaa. Lissa 1969a, 98.

1323 Vrt. Lissa 1969a, 104–106.

1324 Karjalaisten tanssien kolmijakoisen ensimmäisen osan keskeinen säestysaihe on samaa säestystyyppiä, ks. luku 13.1.2. Karjalaisia tansseja, s. 430–433.

II ca 2'

*Tempo di valse lente*

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The title at the top is "Tempo di valse lente". The score is written on multiple staves, showing various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "f" and "dim". There are also handwritten annotations such as "sottinabile" and "p.". The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten markings like "8." and "5." at the bottom of the staves.

Esimerkki 24. *Sérénades joyeuses*, Tempo di valse lente, t. 1–13.



*Risoluto* *ff.*

The musical score is handwritten and consists of two systems of five staves each. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6. The music is in 2/2 time and D major. The first system features a piano introduction marked 'dir piz.' and 'ff' in the first two staves, followed by a more active melody in the third staff. The second system continues the melody in the first staff, with a piano introduction marked 'piz.' and 'ff' in the second staff. The third staff of the second system features a piano introduction marked 'piz.' and 'ff' in the first staff, followed by a more active melody in the second staff. The fourth staff of the second system features a piano introduction marked 'piz.' and 'ff' in the first staff, followed by a more active melody in the second staff. The fifth staff of the second system features a piano introduction marked 'piz.' and 'ff' in the first staff, followed by a more active melody in the second staff. The sixth staff of the second system features a piano introduction marked 'piz.' and 'ff' in the first staff, followed by a more active melody in the second staff.

Esimerkki 25. Neljä kehtolaulua jousiorkesterille, *Risoluto*, t. 1–6.



103 Presto  $\text{♩} = 138$

Fl 1  
Fl 2  
Ob 1  
Ob 2  
Cl 1  
Cl 2  
Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Cello  
Double Bass  
Vocal: DEL - LA

mus.

I. VI.  
II.

103 Presto  $\text{♩} = 138$

Esimerkki 26a. *Psalmus*, s. 193.

489

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Cor. 2, 4

Tr. 1, 2

Timp.

Cel.

Arpa I

Arpa II

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

2. 4' *espress*

*p sub.*

*f*

*poco f*

**Esimerkki 26b. Aurore boréale, s. 72.**

The image shows a page of a musical score for Rimski-Korsakov's *Shéhérazade*, part 2, page 73. The score is for a full orchestra and includes staves for strings, woodwinds, brass, and percussion. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is written in G major and includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *arco*. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument family. The woodwinds and strings are prominent in the upper staves, while the brass and percussion are in the lower staves. The score is a page from a larger work, and the page number 73 is visible in the bottom right corner.

Esimerkki 27a. Rimski-Korsakov: *Shéhérazade*, osa 2, s. 73.

215

P<sup>re</sup> Fl.  
G<sup>re</sup> Fl.  
Hob.  
Cor A.  
P<sup>re</sup> Cl.  
Cl.  
Cl. B.  
1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> B<sup>on</sup>a  
Coro  
Trp.  
Trb.  
T<sup>re</sup>  
Cymb.  
Tamb.  
C<sup>re</sup> Cl.  
Cast.  
T. de B.  
1<sup>re</sup> Hrp.  
Sop.  
Contr.  
Tén.  
Baw.  
215  
1<sup>re</sup> V<sup>o</sup>ne  
Div.  
2<sup>e</sup> V<sup>o</sup>ne  
Div.  
Alt.  
Div.  
V<sup>o</sup>les  
Div.  
C. B.  
Div.

Esimerkki 27b. Ravel: *Daphnis et Chloé*, s. 294.

18

P. Fl.

Gr. Fl.

Hb.

Cl.

Bsn.

O. Bsn.

Cors.

Trp.

Trb.

Timb.

Trg.

Cymb.

Gr. G.

Gl.

Hpa.

Vln.

Alt.

Vcl.

Cbs.

en chœur

sol.

arco

div.

and.

Esimerkki 27c. Florent Schmitt: *Psaume 47*, s. 98.

nuel Rosenthal kysyi Ravelilta tämän kohtauksen synnystä, hän sai opettajaltaan vastaukseksi: ”Se oli hyvin yksinkertaista: panin Rimskin *Shéhérazaden* pianon nuottitelineelle ja kopioin.”<sup>1325</sup> Florent Schmitt kirjoitti samaan tyyliin *Psaume 47:n* loppuvaiheissa (esimerkiksi alkaen HN 62, *esimerkki 27c*); rytmisesti käsiteltyihin sointutoistoihin liittyy tällöin myös motiivista ainesta.<sup>1326</sup>

Niin monia sävy- ja merkityseroja kuin edellä kuvattujen perkussiivisten ja repetitiivisten tekstuurien välillä onkin, ne ovat musiikillis-rakenteellisen funktionsa puolesta useimmissa tapauksissa säästäviä. Tässä suhteessa ei voida vetää mitään tarkkaa, periaatteellista rajaa niiden ja Klamin myös mielellään käyttämän takapotkusäestyksen välille. Esimerkiksi soitinryhmien keskinäisen vuorottelun avulla toteutettu takapotku-soitinnus on osa Klamin rytmiä korostavaa orkesterityyliä ja esiintyy sekin jo ’Polkan’ partituurissa (HN 1 alkaen, *esimerkki 28*). Myös tämä tekstuurityyppi on tuttu Klamin hyvin tuntemasta *Pétrouchkasta* (varsinkin ’Ajurien tanssista’, *esimerkki 29a*) ja esimerkiksi Rimski-Korsakovin oopperan *Zolotoj petušok* (*Le Coq d’or*, Kultainen kukko) kohtauksesta ’Kuningas Dodonin häät ja surkea loppu’ (*esimerkki 29b*). *Karjalaisen rapsodian* viimeistä edeltävät sivut (*esimerkki 30a*) ovat meluisa ja provokatiivinen esimerkki tällaisesta, tahtiosan painotonta puoliskoa korostavasta soitinnustavasta, *Sérénades joyeusesin* 3. osa Allegro (*esimerkki 30b*) hienovaraisempi.

Takapotkut sävyttävät *Karjalaisten tanssien* kolmatta osaa 2/4-tahtilajissa (ja siksi merkittävinä toisella tavalla kuin edellä) ensi sivulta harjoitusnumeroon 19 asti (*esimerkki 30c*). Vastaavalla keinovaralla on kuitenkin myös urbaanissa tanssi- ja viihdemusiikissa vakiintunut paikkansa. Tähän tyyliin liittyvät sävellyksen *Kohtauksia nukketeatterista* osan ’Urhoollinen kenraali’ takapotkut (*esimerkki 30d*), minkä Klami esitysmerkinnällä Tempo di Cake Walk avoimesti ilmoittaa. *Rag-Time & Bluesin* soitinkokoonpano jäljittelee tyylitellen kamarimusiikillista jazz-yhtytettä ja teoksen piano-osuus varsinkin ensimmäisessä osassa ragtimen luonteenomaista two-beat-säestystä (*esimerkki 30e*). Kansanlaulusovitusten *Neljä suomalaista kansanlaulua* viimeisessä osassa (alkaen HN 1, *esimerkki 30f*) tuollainen piano-osuus – ja pianon sisällyttäminen jousiorkesteriin ylipäättään – vaikuttaa hämmäntävältä, sillä tyylikeino etäännyttää musiikin ilmeen kauas ajan suomalaisen taidemusiikkikulttuurin totunnaisemmasta, eläytyvää surumielisyyttä tähdentävästä kansanmusiikkikäsitelmästä. Yhtä yllättävältä tämäntyyppinen pianoteksturi kuulostaa *Hommage à Haendelin* osassa Andante (Tempo de Gavotte, *esimerkki 30g*), ja kuten Klamin tapauksessa usein tapahtuu, kuulija saattaa päätyä

1325 Marnat 1995, 52.

1326 Yves Hucher kutsuu ”Pyhäksi tanssiksi” (*Danse sacrée*) kyseistä sävellyksen ensi osassa jo kuultua, Ravelin *Daphnis et Chloén* lopputanssin tavoin viisijakoista aihetta. Hucher 1983, 154–155.



Handwritten musical score for 'Polka', s. 3. The score is written on 18 staves, each labeled with an instrument or voice part. The parts include: Fl. (Flute), ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Corni (Horn), Tuba, Trombe (Trumpet), Timbale, Triangle, Luili (Tambourine), Piston (Piston), Corni (Horn), Horni (Horn), Pieno (Piano), Org. (Organ), Altn (Alto), Celles (Cello), and Bassi (Bass). The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p.' and 'p. mm.'. A double bar line is present at the beginning of the score, and a bracket is visible above the first staff.

Esimerkki 28. 'Polka', s. 3.

142

Fourth Tableau

DANCE OF THE COACHMEN AND STABLE BOYS

Violoncelli I & II  
Violoncelli II  
Viola  
Vcllo  
Trompa  
Trompetti  
Koruhetki  
Koruhetki II  
Koruhetki III  
Koruhetki IV  
Koruhetki V  
Koruhetki VI  
Koruhetki VII  
Koruhetki VIII  
Koruhetki IX  
Koruhetki X  
Koruhetki XI  
Koruhetki XII  
Koruhetki XIII  
Koruhetki XIV  
Koruhetki XV  
Koruhetki XVI  
Koruhetki XVII  
Koruhetki XVIII  
Koruhetki XIX  
Koruhetki XX  
Koruhetki XXI  
Koruhetki XXII  
Koruhetki XXIII  
Koruhetki XXIV  
Koruhetki XXV  
Koruhetki XXVI  
Koruhetki XXVII  
Koruhetki XXVIII  
Koruhetki XXIX  
Koruhetki XXX  
Koruhetki XXXI  
Koruhetki XXXII  
Koruhetki XXXIII  
Koruhetki XXXIV  
Koruhetki XXXV  
Koruhetki XXXVI  
Koruhetki XXXVII  
Koruhetki XXXVIII  
Koruhetki XXXIX  
Koruhetki XL  
Koruhetki XLI  
Koruhetki XLII  
Koruhetki XLIII  
Koruhetki XLIV  
Koruhetki XLV  
Koruhetki XLVI  
Koruhetki XLVII  
Koruhetki XLVIII  
Koruhetki XLIX  
Koruhetki L  
Koruhetki LI  
Koruhetki LII  
Koruhetki LIII  
Koruhetki LIV  
Koruhetki LV  
Koruhetki LVI  
Koruhetki LVII  
Koruhetki LVIII  
Koruhetki LIX  
Koruhetki LX  
Koruhetki LXI  
Koruhetki LXII  
Koruhetki LXIII  
Koruhetki LXIV  
Koruhetki LXV  
Koruhetki LXVI  
Koruhetki LXVII  
Koruhetki LXVIII  
Koruhetki LXIX  
Koruhetki LXX  
Koruhetki LXXI  
Koruhetki LXXII  
Koruhetki LXXIII  
Koruhetki LXXIV  
Koruhetki LXXV  
Koruhetki LXXVI  
Koruhetki LXXVII  
Koruhetki LXXVIII  
Koruhetki LXXIX  
Koruhetki LXXX  
Koruhetki LXXXI  
Koruhetki LXXXII  
Koruhetki LXXXIII  
Koruhetki LXXXIV  
Koruhetki LXXXV  
Koruhetki LXXXVI  
Koruhetki LXXXVII  
Koruhetki LXXXVIII  
Koruhetki LXXXIX  
Koruhetki XL

143

Fourth Tableau

Violoncelli I & II  
Violoncelli II  
Viola  
Vcllo  
Trompa  
Trompetti  
Koruhetki  
Koruhetki II  
Koruhetki III  
Koruhetki IV  
Koruhetki V  
Koruhetki VI  
Koruhetki VII  
Koruhetki VIII  
Koruhetki IX  
Koruhetki X  
Koruhetki XI  
Koruhetki XII  
Koruhetki XIII  
Koruhetki XIV  
Koruhetki XV  
Koruhetki XVI  
Koruhetki XVII  
Koruhetki XVIII  
Koruhetki XIX  
Koruhetki XX  
Koruhetki XXI  
Koruhetki XXII  
Koruhetki XXIII  
Koruhetki XXIV  
Koruhetki XXV  
Koruhetki XXVI  
Koruhetki XXVII  
Koruhetki XXVIII  
Koruhetki XXIX  
Koruhetki XXX  
Koruhetki XXXI  
Koruhetki XXXII  
Koruhetki XXXIII  
Koruhetki XXXIV  
Koruhetki XXXV  
Koruhetki XXXVI  
Koruhetki XXXVII  
Koruhetki XXXVIII  
Koruhetki XXXIX  
Koruhetki XL  
Koruhetki XLI  
Koruhetki XLII  
Koruhetki XLIII  
Koruhetki XLIV  
Koruhetki XLV  
Koruhetki XLVI  
Koruhetki XLVII  
Koruhetki XLVIII  
Koruhetki XLIX  
Koruhetki L  
Koruhetki LI  
Koruhetki LII  
Koruhetki LIII  
Koruhetki LIV  
Koruhetki LV  
Koruhetki LVI  
Koruhetki LVII  
Koruhetki LVIII  
Koruhetki LIX  
Koruhetki LX  
Koruhetki LXI  
Koruhetki LXII  
Koruhetki LXIII  
Koruhetki LXIV  
Koruhetki LXV  
Koruhetki LXVI  
Koruhetki LXVII  
Koruhetki LXVIII  
Koruhetki LXIX  
Koruhetki LXX  
Koruhetki LXXI  
Koruhetki LXXII  
Koruhetki LXXIII  
Koruhetki LXXIV  
Koruhetki LXXV  
Koruhetki LXXVI  
Koruhetki LXXVII  
Koruhetki LXXVIII  
Koruhetki LXXIX  
Koruhetki LXXX  
Koruhetki LXXXI  
Koruhetki LXXXII  
Koruhetki LXXXIII  
Koruhetki LXXXIV  
Koruhetki LXXXV  
Koruhetki LXXXVI  
Koruhetki LXXXVII  
Koruhetki LXXXVIII  
Koruhetki LXXXIX  
Koruhetki XL

Esimerkki 29a. Stravinsky: *Pétrouchka*, 'Ajurien tanssi', s. 142–143.



155

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

in B-Sib

Cl.

Cl. in B-Sib

basso

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr.

Trb.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

155

Esimerkki 29b. Rimski-Korsakov: *Zolotoj petušok* (*Le Coq d'or*, Kulmainen kukko), 'Kuningas Dodonin häät ja surkea loppu', s. 116 t. 105–.

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Tuba

Timp.

Trgl.

Piatti Gr. C.

Tant.

Camp.

Cel.

Arpa I II

Viol.

Vle.

Vc.

Cb.

col baech. di legno

col baech. di legno

Esimerkki 30a. *Karjalainen rapsodia*, s. 52.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sérénades joyeuses, osa 3. Allegro, HN 11-". The score is written on 18 staves, organized into two main sections of nine staves each. The first section includes the following instruments: Piccolo, Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Oboe (Obs.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Corni), Trumpet (Tuba), Trombone (Tromba), and Timpani (Timp). The second section includes Violin I (Viol.), Violin II (Viol.), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (Bass). The music is written in 2/4 time and features various melodic and rhythmic patterns. A double bar line is present at the beginning and end of the score.

Esimerkki 30b. *Sérénades joyeuses*, osa 3. Allegro, HN 11- .

Handwritten musical score for "Karjalaisia tansseja, osa 3, s. 16". The score is written on ten staves, with the first five staves for the first system and the next five for the second system. The instruments listed on the left are: Trompetti (Trumpet), T. 2. Oboe, Violiini (Violin), Viola, Cello, and Bass. The first system shows a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system shows a key signature change to one flat (Bb) and a 2/4 time signature. A box with the number "16." is visible on the left side of the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ff".

Esimerkki 30c. *Karjalaisia tansseja*, osa 3, s. 16.

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. It consists of three systems of staves, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The first system is marked with a '20' in a box. The second system is marked with a '21' in a box. The third system is marked with a '22' in a box. The staves are labeled on the left: Fl. (Flute), Clar. (Clarinet), Violini (Violins), Viola (Viola), and Cello (Cello). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The score is written in a clear, legible hand.

Esimerkki 30d. *Kohtauksia nukketeatterista, 5. 'Urhoollinen kenraali'* (Tempo di Cake Walk), s. 17.

The image displays a musical score for a piece titled "Rag-Time & Blues, 1. Rag-Time, s. 3." The score is arranged for a symphonic band or orchestra, featuring the following instruments: Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln I), and Violin II (Vln II). The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system begins at measure 30, the second at measure 35, and the third at measure 45. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Key dynamic markings include "cresc." (crescendo), "f" (forte), "p" (piano), and "p subito" (piano subito). The score also features articulation marks like slurs and accents, as well as specific performance instructions like "30", "35", and "45" at the beginning of each system. The overall style is characteristic of early 20th-century ragtime and blues music, with a focus on rhythmic complexity and dynamic contrast.

Esimerkki 30e. *Rag-Time & Blues*, 1. Rag-Time, s. 3.



# IV

Andante leggiero ♩ = 88

Piano  
 Violini I  
 Violini II  
 Violo  
 Violoncelli  
 Contrabassi

Esimerkki 30f. Neljä suomalaista kansanlaulua, osa 4, s. 11.

9

The image displays a musical score for a piece titled "Hommage à Haendel, 2. Andante (Tempo de Gavotte)". The score is written for a four-part ensemble: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system covers measures 12 and 13, with a circled measure number 12 at the beginning and a circled measure number 13 at the end. The second system covers measures 14 and 15, with a circled measure number 13 at the beginning. The third system covers measures 16 and 17, with a circled measure number 9 at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *ppp* (pianississimo). The score also includes performance instructions such as *arco* (arco) and *pp* (pianissimo). The score is written in a standard musical notation with a treble clef for Violin I and Violin II, an alto clef for Viola, and a bass clef for Cello/Double Bass. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for Violin I and Violin II, an alto clef for Viola, and a bass clef for Cello/Double Bass. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for Violin I and Violin II, an alto clef for Viola, and a bass clef for Cello/Double Bass.

**Esimerkki 30g.** *Hommage à Haendel, 2. Andante (Tempo de Gavotte)*, s. 9.



pohtimaan säveltäjän taiteellisia tarkoituksiperiä. Tässä eklektisyys toteutuu ”korkean” ja ”matalan” sulautumisena. Samalla kun Klami on menetellyt barokkityylin näkökulmasta ”väärin”, hän on luonut teokseensa yhtymäkohdan sen barokkia ja jazzia yhdistävän sävelajattelun kanssa, joka oli yksi Pariisin 1920-luvun luovan säveltaiteen ajankohtaisista kiinnostuksen kohteista. Tällaiseen yhdistelmään viittasi Sulho Ranta *Tulenkantajat*-lehdessä 1929 ilmenteessä kirjoituksessaan ”Sarabande et jazz”.<sup>1327</sup>

#### 14.2.3. Melodiset ostinatot

Jos Ernest Pingoud kaipasi ensimmäisen sävellyskonsertin 1928 yhteydessä Klamin soitinnukseen ”jalkiovaikutusta, pedalia” ja katsoi soitinryhmien ja -muotojen lepattavan ”juurettomina ilmassa”,<sup>1328</sup> nuorempi säveltäjä ei ollut vielä tuolloin eikä ainakaan pianokonsertossaan toteuttanut kypsien teostensa soinnillista vuolautta ja soitinnuksen tasapainotettua kerroksellisuutta. Se edellä jo todettu seikka, että varhaisen ’Polkan’ 141 tahtiin mahtuu vain kaksi koko tahdin pituisista sävelistä koostuvaa 17 tahdin mittaista kiinteää bassolinjaa,<sup>1329</sup> viittaa kuitenkin jo omalla tavallaan hänen vastaiseen orkesterinäkemyskseen. Soinnikkaan orkesterikudoksen rakentaminen nimenomaan juurevan bassolinjan varaan ei myöhemminkään ollut Klamin suosima menettelytapa. Pikemminkin säveltäjä näyttää alusta alkaen tietoisesti kaihaneen painavien bassolinjojen kirjoittamista. Tähän saattoi osaltaan johtaa hänen omaksumansa sointi-ihanne sinänsä. Duuri-molli-tonaalisten jännitteiden toissijaisuus hänen ajattelussaan ei toisaalta tehnyt bassolinjasta perinteisessä mielessä soinnillisesti etuoikeutettua.

Klami luo jo ’Polkassa’ harmonisia kiintopisteitä myös melodisten ostinattojen avulla.<sup>1330</sup> Ostinatot siis toimivat tässä sävellyksessä (esimerkiksi sivun 3 tahdistä 2 ja sivun 6 tahdistä 3 alkaen, *esimerkki* 31) paitsi säestysaiheina myös muiden tonaalisten kiintopisteiden kanssa kilpailevina ”toonika-ankkureina”. Omalla tavallaan ne osallistuvat bitonaalisten tai polytonaalisten asettelujen eri tasojen ja niihin liittyvän tonaalisen ambivalenssin ylläpitämiseen. ’Polkan’ melodisia ostinatoja ovat päämotiivia säestävät neljäsosanuottiarvoille rakentuva sivusävelostinato (HN 1–) sekä keinuvalle, edestakaiselle melodialiikkeelle perustuva kolmen eri säveltason ostinato kahdeksasosakes-toin (HN 3 alkaen, *esimerkki* 31). Kun nämä Klamin käyttämät keinovarot suhteutetaan venäläis-ranskalaiseen orkesterityyliin, hänen ostinatokulku-

<sup>1327</sup> Ranta 1929c.

<sup>1328</sup> Pingoud 1928.

<sup>1329</sup> Ks. luku 10.1. Keinulaulu & Polka, s. 295 viite 917.

<sup>1330</sup> Tarkasteltavat melodiset ostinatot esiintyvät joskus, mutteivät aina, matalimmassa orkesteriäännessä.

jensa yhtymäkohdat näyttäytyvät luonteenomaisemmin venäläisinä kuin ranskalaisina. Kuviotyyppejä on tosin liian yksinkertainen ja yleisluontoinen, jotta olisi aihetta etsiä varsinaista paikalliskarakteria tasakestoisista sävelistettyä muodostuvasta sivusävelostinatuista, joita *Pétrouchkassakin* (esim. harpulla ja selloilla 'Venäläisessä tanssissa' HN 35–37, *esimerkki* 32a) esiintyy. Toisaalta huomiota kiinnittää Klamin tapa tuottaa harmoniakudokseensa sivusävelostinatuilla tonaalista ambivalenssia; kumpi esimerkiksi on bassolinjan juurisävel sivun 3 tahdista 2 alkaen, painollisen tahtiosan e vai painottoman tahtiosan d? *Polkan* toinen, keinuva ostinato (6:3 alkaen) on epätavallisempi ja luonteikkaampi. Se tuo mieleen Musorgskin oopperassa *Boris Godunov* (HN 52+4–, *esimerkki* 32b) sekä orkesterirunossa *Ivanova noč' na lysoj gore* (Yö autiolla vuorella) (t. 42–43, *esimerkki* 32c) kirjoittamat ostinatot, jotka ennakoivat ”primitivististä” Stravinskya. *Boris Godunovissa* kyseiset ostinatot sisältyvät ensimmäisen näytöksen kuuluisaan majatalokohtaukseen, jossa ne alleviivaavat kuvauksen tyyliteltyä, karkeaa kansanomaisuutta. Näin Klamin ratkaisu toimii tavallaan viittauksena venäläisen taidemusiikin kansalliseen suuntaukseen. Hän viljeli samaa, keinuvaa kuviotyyppiä teoksissaan vaihteleivin säveltasoratkaisuin myöhemminkin siinä määrin, että sitä voidaan pitää yhtenä tyypillisenä keinovarana hänen toista maailmansotaa edeltävässä tuotannossaan. *Karjalaisen rapsodian* avausaihe (*esimerkki* 33a) ja varsinkin harjoitusnumeron 4 edellä englannintorvella käynnistyvä aihe (*esimerkki* 33b) liittyvät tähän perustyyppiin, jonka kehittänyt jättävät jälkensä yhteen tekstuuriratkaisuun yleisemminkin (14:6–23:3, *esimerkki* 33c).

Edeltävät, siis tarkoituksellisesti kapeiksi rajatut näkökulmat Klamin soitinnuskäytäntöihin paljastavat osaltaan, millä tavoin säveltäjä loi liikettä ja väriä leimallisesti tonaaliseen sävelkudokseen, jossa myös toteutuu Pariisin ajankohtaisiin virtauksiin liittyvä, paljolti staattisuutta tuottava polytonaalisuus.

Handwritten musical score for 'Polka', s. 6. The score is written on 18 staves, each labeled with an instrument or voice part. The parts include Fl., Obse., Clu., Fag., Cornu, Tuba, Trompe, Tunde, Triangle, Nihil, Pisto, Cornu, Hornu., Pisto, Oboe, Alto, Cello, and Bass. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.' and 'f.'. A box with the number '3' is visible above the Fl. staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Esimerkki 31. 'Polka', s. 6.

*First Tableau*

The musical score is for the 'First Tableau' of Stravinsky's 'Petrouchka', specifically the 'Danse russe' section on page 63. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Fl. Picc. I & II, Fl. I & II, Ob. I & II, Cor. Angl., Cl. I & II, Cl. III, Fag. I, Far. II & III, Cor. I, Pist. I & II, Tr. I & II, Xyloph., Arpa I, Arpa II, Piano, 2 V. Selli, Vcl. I, gli altri, V. II, 3 sole, Violo, le altre, Celli div., and C. B. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. The tempo is marked 'p stacc.' (piano, staccato). The score includes a rehearsal mark '35' at the beginning of the first system and another '35' at the end of the last system. The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of woodwinds and strings to create a rich, textured sound.

Esimerkki 32a. Stravinsky: *Pétrouchka*, 'Danse russe', s. 63.

Картина вторая  
Корчма на литовской границе

52 Allegro con brio  $\text{♩} = 144^{1)}$  Moderato assai  $\text{♩} = 84$

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

3 Clarinetti (A)

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Trombe (A)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Triangolo

Piatti

Cassa

52 Allegro con brio  $\text{♩} = 144^{1)}$  Moderato assai  $\text{♩} = 84$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*f* *a 2* *dim.* *pizz.* *dim.*

1) In the printed full score, " $\text{♩} = 152$ "; corrected here on the basis of the printed vocal score.

The image displays a musical score for a full orchestra, specifically for Musorgski's *Ivanova noč' na lysoj gore* (Yö autiolla vuorella), page 9. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (F), Timpani (Timp.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Vcl. & Cb.). The second system continues the orchestration with similar instruments. The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *p*, *a 2*, *f*, *mf*, *pp cresc.*), articulation marks, and a rehearsal mark labeled '40'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Esimerkki 32c. Musorgski: *Ivanova noč' na lysoj gore* (Yö autiolla vuorella), s. 9.

All performing  
rights reserved.

# Karjalainen Rapsodia

Misterioso (♩ = 116)

Uuno Klami, Op. 15 (1927)

2 Flauti piccoli

2 Flauti grandi

2 Oboi

Corno inglese

3 Clarinetti in La

3 Fagotti

4 Corni in Fa

Trombe in Do

3 Tromboni & Tuba

Timpani  
Piatti, Gran Cassa,  
Tamburo mil., Campanelli,  
Tam-Tam Triangolo

Celesta

Arpa I

Arpa II

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Copyright 1936 by Suomen Säveltaiteilijain Liitto  
S. S. L. 1.

Esimerkki 33a. *Karjalainen rapsodia*, s. 3.



The image displays two systems of a musical score for 'Karjalainen rapsodia, s. 7'. The first system includes parts for C. ingl., Fag., Arpa I, Arpa II, Viol. I, Vle., Vc., and Cb. The tempo markings 'rall.' and 'à tempo' are present, along with the instruction 'espressivo, poco rubato'. The second system includes parts for C. ingl., Clar., Arpa I, Arpa II, Viol., Vle., and Cb. The tempo markings 'poco rall.', 'à tempo', and 'stringendo' are present. The score is written in 4/4 time and features various musical notations, including dynamics like *pp*, *fff*, and *div. sul A*.

Esimerkki 33b. *Karjalainen rapsodia*, s. 7.



The image displays a page of a musical score for "Karjalainen rapsodia, s. 15". The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor.). The second system includes Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Tuba, Violin (Viol.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features several markings: "stacc." (staccato) is written above the Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, and Bassoon parts. "1 stacc." is written above the Horn part. "rall." (rallentando) is written above the Horn part. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esimerkki 33c. *Karjalainen rapsodia*, s. 15.

## 15. Uuno Klami ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi

Tässä tutkimuksessa on kysytty, missä määrin kansallinen ja modernistinen diskurssi soveltuvat Klamin taiteellisen erikoislaadun kuvaamiseen.<sup>1331</sup> On haluttu siirtää suomalaisen luovan säveltaiteen tutkimuksen painopiste lähelle säveltäjää itseään ja niitä monia merkitseviä tekijöitä, jotka ohjasivat hänen ratkaisujaan ja orientoitumistaan. Tapauksesta riippuen orientoituminen saattoi kyllä ohjautua musiikillisten tyylimääreiden ja 'ismien' kautta. Sulho Ranta muisteli toisen maailmansodan jo päätyttyä vuonna 1930 tekemäänsä Euroopan-matkaa tavalla, jossa hänen Pariisin ”kansallista modernismia” koskevat varhaiset huomionsa syrjäytyvät:

V. 1930 tekemälläni ulkomaanmatkalla havaitsin uuden klassillisen virtauksen käyvän läpi koko uuden musiikin. Hyväksyin sen – oikeastaan iloiten –, sillä olin jo omina yrityksinäni tehnyt pari sävellystä, jotka vaatimattominakin liittyivät tähän pyrkimykseen. Nyt palattiin muotoon.<sup>1332</sup>

Yksittäisen säveltäjän orientoitumiseen saattoivat vaikuttaa myös esimerkiksi muiden taidealojen piirin kokemukset ja ideologiset sidokset vähemmän käsitteellisten seikkojen, kuten sävellystekniikan, akustisen substraatin tms. ohella.

Oppineen Rannan kirjoitusten rinnalla Uuno Klamin musiikkiarvosteluissa kiinnittää huomiota vähäisempi kiinnostus tyylihuokitteluihin ja kuvailuvien ilmaisujen suosiminen niiden sijasta.<sup>1333</sup> ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista. Voimakkaan vaikutuksen tekee, kun kerran saa nähdä musiikin kasvoista kasvoihin, yksin, minkään häiritsemättä.” Näin muotoili 29-vuotias Klami ainoassa *Tulenkantajat*-lehden

---

1331 Tämä luku on muokattu versio artikkelista ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista” – Suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi” (Tyrväinen 2009).

1332 Ranta 1945, 628.

1333 Matti Huttunen kirjoittaa artikkelissaan ”Musiikin historian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen (2010, 66): ”Sulho Ranta oli se kirjoittaja, joka toi tyylihistoriallisen tarkastelutavan Suomeen kirjassellaan *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933). – – Ranta jakoi [Guido] Adlerin seurat – – kirjassaan aihepiirinsä selkeisiin tyylikausiiin. Kirja oli myös ensimmäinen suomalainen yritys hahmottaa 1900-luvun alkupuolen musiikkia.” Huttunen erottaa Rannan kirjassa vaikutteita Adlerin ohella Paul A. Piskilta, Ernst Bückeniltä ja Hans Mersmanilta.

artikkelissaan keväällä 1930 Igor Stravinskyn balettimusiikkia *Le Sacre du printemps* koskien,<sup>1334</sup> teoksella ei kolme vuotta ennen ensiesitystään Suomessa<sup>1335</sup> ollut vielä suomenkielistä nimeä. Harvat suomalaiset olivat tutustuneet ”Kevätuhriin”, joka sai kantaesityksensä Pariisissa 1913 ja arvioidaan usein merkittävimmäksi kaikista 1900-luvulla syntyneistä partituureista. Kuten on todettu, Klami kuuli sen konserttiesityksenä Pariisissa ilmeisesti maaliskuun lopulla 1925, pari kuukautta ennen Pariisin-opintovuotensa päättymistä.<sup>1336</sup>

Mikko Heiniö ihmetteli laajassa, autoritatiivisessa artikkelissaan ”Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin” vuonna 1985, että Klami käytti ”Kevätuhrista” ”uusklassismiin viittaavia luonnehdintoja”.<sup>1337</sup> Erkki Salmenhaara kirjoitti yksitoista vuotta myöhemmin *Suomen musiikin historiassa*: ”Kylmä, absoluuttinen musiikki, ’musiikki musiikkina’ on outo tyylimääre *Kevään pyhityksestä*.”<sup>1338</sup> Heiniöllä ja Salmenhaaralla lienee ollut mielessään teoksen ideaalityyppinen nykytulkinta modernismin narratiivin puitteissa. Heidän huomionsa näyttävät ilmentävän omalla tavallaan musiikinhistorian tutkimuksen luokittelevaa pyrkimystä ja sitä musiikin edistyksen periaatteen suosimista, joka salli ryhmittää lähes koko eurooppalaisen ensimmäistä maailmansotaa seuraavan luovan säveltaiteen suhteessa Wienin ja Pariisin johtamiin valtapiireihin ja siis dodekafonis-sarjalliseen ja uusklassiseen suuntaukseen. Heiniön otsikkotermi ”uusklassismin reseptio” implikoi myös ajatuksen Suomen ulkopuolella muodostetusta musiikkityylistä, joka meillä vain otettiin vastaan; Heiniön mukaan tämä alkoi 1930-luvulla. Ajatus määrittäisi suomalaisen säveltäjän toimintakentän periferiseksi, hänen taiteilijan tehtävänsä passiiviseksi ja hänen maailmansa puhutaan musiikilliseksi. Tämän suomalaisen uusklassismikäsitteen perusteita ei ole vielä arvioitu uudelleen.

### 15.1. Ranskalais-nationalistinen ihanne ja suomalaiset säveltäjät

Musiikkitermi ’uusklassismi’ vakiintui Ranskassa kattamaan nykyisen merkityksensä vasta 1920-luvun lopulla.<sup>1339</sup> Suomalaistenkaan ei voida odottaa

<sup>1334</sup> Klami 1930b.

<sup>1335</sup> Teos sai ensi esityksensä Suomessa Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa 22.9. 1933.

<sup>1336</sup> Ks. luku 8.2. Stravinsky, s. 244 ja Uuno Klamin Pariisissa 30.10. 1924 päivätty kirje Alvar Andströmmille.

<sup>1337</sup> Heiniö 1985, 13.

<sup>1338</sup> Salmenhaara 1996a, 369–370.

<sup>1339</sup> Messing 1988, 129–149, varsinkin 129–131 ja 148, sekä Molino 2006, 1406–1407. Vasta 1920-luvun lopulla käsitettä sovellettiin ranskalaisessa lehdistössä Stravinskyyn säännöllisesti silloin, kun hänen musiikkinsa kuvattiin Schönbergin musiikin vastakoh-

olleen sitä aikaisemmin perillä sen myöhemmän mittapuun mukaan oikeasta käyttötavasta. ”Kevätuhria” koskevat ranskalaislausunnot kantaesitysvuonna 1913 eivät myöskään olleet yhdenmukaisia. Muutamat – kaukana siitä, että olisivat tervehtineet teosta merkkipaaluna eurooppalaisen musiikin modernin projektissa – totesivat, ettei teos tuonut pariisilaisten tietoisuuteen oikeastaan paljoakaan uutta. Kiinnitettiin huomiota teoksen folkloristisiin piirteisiin ja asemaan Rimski-Korsakovin jälkeisessä venäläisessä perinteessä,<sup>1340</sup> kansallisuuden kategoria hallitsi pariisilaisessa aikaistietoisuudessa edelleen arvostajaa. Toisenlaista kansallisuusajattelua ilmensi kirjailija Jacques Rivière’n kantaesityksen yhteydessä esittämä kuuluisa arvio, joka kuvasi *Le Sacre du printempsin* tulevan ranskalais-klassisen säveltaiteen esikuvana – mainitsematta sanaa klassinen. Hänen ilmaisunsa ovat kuitenkin samoja, joilla perusteltiin myöhemmin musiikin uuden klassismin ihanteita, kuten: ”Tässä on absoluuttisen puhdas teos.”<sup>1341</sup>

Ranskalaisessa keskustelussa termit ’neoklassinen’, ’klassinen’ ja ’uusi klassismi’ (*néoclassique*, *classique* ja *nouveau classicisme*) esiintyivät 1800-luvun lopulta alkaen myös musiikkiin liittyen, mutta niiden merkitykset olivat muuttuvia. ’Neoklassisella’ viitattiin ensin pejoratiivisessa tarkoituksessa saksalaisen sinfoniamusiikin kaavamaisina pidettyihin lajiperiaatteisiin. Kuului kolmisenkymmentä intensiivisen taidekeskustelun vuotta ennen kuin termi oli vakiintunut viittaamaan Stravinskyn neoklassiseksi kutsuttuun tyyliin. Klassinen virike sai Ranskan säveltaiteessa samana aikana merkittävän aseman kansallisuusajattelun puitteissa ja nationalismin nosteessa. Iskusanat ’klassinen’ ja ’uusi klassismi’ toistuivat musiikkikeskustelussa Maurrasin ja Moréasin *école romanen* ihanteisiin viittaavassa hengessä. Kyseessä oli aitoranskalaisen, saksalaisesta musiikista ja Wagnerista mahdollisimman kaukana olevan musiikillisen ilmaisun ja tyylin määrittäminen ja vakiinnuttaminen – kuten esitettiin, ”paluu klassisuuteen”.<sup>1342</sup> Laaja yksimielisyys ranskalaisen

---

tana. Vrt. luvut 1.3. Subjektiiivinen ja objektiivinen musiikki-ilmaisu 1900-luvun alun kulttuurisessa maaperässä ja 9.1. Nuori Klami ja uusklassismin käsite.

1340 Ks. Lesure 1990, 19.

1341 Rivière kirjoitti myös: ”Kevätuhri on ensimmäinen mestariteos, jonka voimme asettaa impressionismin mestariteoksia vastaan.” Rivière 1980, 38.

1342 Kirjallisuudentutkija, professori H.K. Riikonen (2000, 260) viittaa René Wellekin näkökulmasta klassismiin poliittisena iskusanana ajankohdan Ranskassa: ”Klassista henkeä tulkittiin nationalistisista lähtökohdista antigermaaniseen suuntaan: Saksa ja pohjoismaiset kansat miellettiin romanttisen virtauksen edustajiksi, kun taas Ranska ja ranskalaisuus yhdistettiin klassismiin. – – Kokoavasti Wellek katsoo, että näissä vuosisadan klassismia painottavissa näkemyksissä viime kädessä luovuttiin siitä universalismista, joka oli ollut tyypillistä 1600-luvun ranskalaiselle klassismille. Kyseessä oli eräänlainen ’kuiva usko’ klassismiin, jolloin mukaan tuli myös selvästi fasistisia piirteitä (näin Wellekin mukaan esimerkiksi Maurrasilla – –).” Ks. myös Kunnas 2000.

uuden klassismin luonteesta ei vielä merkinnyt yhteistä käsitystä sen soivasta muodosta.<sup>1343</sup>

On perusteltua kysyä, katsoivatko suomalaiset säveltäjät aitoranskalaiseksi kuvatun klassisen perinnön ja ilmaisun kuuluvan heidän omaan suomalaiseen liikkuma-alueeseensa, joka oli 1800-luvulla niin varauksetta avautunut Saksan suuntaan.<sup>1344</sup> Siinä missä ranskalaiset ymmärsivät tuona ajankohdana yleisesti oman kansakuntansa antiikin klassisen kulttuuriperinnön kantajaksi, suomalainen wagneriaani Martin Wegelius kertoi länsimaisen musiikin historiassaan vuosilta 1891–1893 ja sen täydennetyssä suomenkielisessä laitoksessa vuodelta 1904<sup>1345</sup> germaanien tulleen musiikkikulttuurin ylläpitäjiksi antiikin kulttuurin rappeuduttua roomalaisella ajalla. Hänen mielestään romanttisuus oli tyypillistä kaikelle arvokkaalle taiteelle, ja ”klassillisuutta” oli lakattava pitämästä ”ehdottomana taideihanteena”.<sup>1346</sup> Kysymystä suomalaisten säveltäjien suhteesta kyseiseen ranskalaisittain hyvin keskeiseen, mutta vailla tarkkoja musiikillisia tunnusmerkkejä olevaan ilmiöön voidaan lähestyä Pariisissa oleskelleiden merkittävien suomalaissäveltäjien erilaisten kannanottojen kautta.

Oleskeltuaan jo 1910–1911 Ranskassa Leevi Madetoja (1887–1947) sivusi sieltä Suomeen lähettämissään lehtikirjoituksissa vuosina 1913–1925 myös ranskalaista klassismikeskustelua. Oppineen Madetojan näkemysten kehitys näyttää heijastavan käsitteiden klassinen (*classique*) ja uusklassinen (*néoclassique*) muuttuvaa asemaa Ranskassa.<sup>1347</sup> Raportissa vuodelta 1913 hän huomautti Saint-Saënsin saaneen ”jo eläessään klassikon nimen” mutta pysyttelevän tahallaan kaukana nuorten säveltäjien rohkeista pyrkimyksistä, seikka, joka tuli Madetojasta ”todennäköisesti paljon vähentämään hänen merkityksensä tulevaisten sukupolvien elämässä”.<sup>1348</sup> Klassikko oli siis ’esikuvallisen,

1343 Messing 1988.

1344 Oletan suomalaisen musiikkiväen olleen selvillä ranskalaisesta keskustelusta. Kriitikko Evert Katila esimerkiksi kirjoitti 1908: ”Nykyinen nuorranskalainen koulu on puhtaasti kansallisia tarkoituspieriä ajava, ’natsionalistinen’ suunta, tähdätty etupäässä saksalaisia, Wagneria vastaan.” Katila 1908.

1345 *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*, suom. Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkua ajoista meidän päiviimme.

1346 Huttunen 1993, 41, 52.

1347 Ranskassa 1900-luvun alussa pejoratiivisessa tarkoituksessa käytetty termi *néoclassicisme* oli Madetojan kirjoituksen ”Maurice Ravel. Luonnekuva kuuluisasta ranskalaisesta sävelmestarista” (Madetoja 1925a) ilmestymisen aikoihin yleistymässä positiiviseksi määreeksi, mutta ei ollut vielä vakiintunut nykyiseen käyttötarkoitukseensa. Muuttuva käytäntö näkyy Debussyn ja Ravelin kohdalla siinä, että heidän musiikkiaan luonnehdittiin sodan jälkeen toisinaan kiittäen klassiseksi (*classique*), vuosina 1919–1920 toisinaan myös myönteisessä tarkoituksessa uusklassiseksi (*néoclassique*). Ks. Messing 1988, 76.

1348 Madetoja 1913a, 29.

mallikelpoisen' aseman saanut ammatinharjoittaja,<sup>1349</sup> mihin ainakin Saint-Saënsin tapauksessa liittyi rohkeaa innovatiivisuutta vastustava konservatiivinen asenne. Madetojan palatessa maailmansodan jälkeiseen Pariisiin olivat Jean Cocteaun propagoiman *Les Six* -ryhmän säveltäjät kokeiluineen julkisen huomion keskipisteessä. Cocteau oli vuonna 1918 ylistänyt radikaalin Satien "pientä klassista tietä" ja kiteyttänyt seuraavana vuonna: "Voidaan sanoa, että uuden henki on kaikkina aikakausina vastaväitteen pisimmälle viety muoto."<sup>1350</sup>

Vuonna 1924 Madetojaa huvitti, että Milhaud'ta ja Honeggeria kutsuttiin *La Revue musicale*n sivuilla jo klassikoiksi;<sup>1351</sup> hän itse ymmärsi sanan kai edelleen arvottavana. Vuonna 1925 hänen teki mieli luonnehtia Germaine Talleferren pianokonserttoa Bach-vaikutteiden takia suorastaan "epigonitaiteeksi".<sup>1352</sup> "Jokohan nämä kuusi liittoutunutta [*Les Six*] alkavat vähitellen luopua nuoruuden haaveistaan ja palata vanhojen mestarien helmoille?" hän kysyi patriarkaalisesti. "Vanhat mestarit" merkitsivät hänelle nähtävästi edelleen uudistavien pyrkimysten vastakohtaa, eikä Madetoja muulloinkaan kyennyt seuraamaan nuoria pariisilaissäveltäjiä tietoisten tyyllisekoitusten alueelle. Klassisuuden käsite esiintyy Madetojalla 1925 toisessa yhteydessä merkityksessä "maltillinen, tasapainoinen, selkeä" hänen todeksaan Ravelin musiikin kohoavan "toisaalta n.s. *impressionism*in, toisaalta eräänlaisen *neoklassillisuuden* pohjalta". Madetoja näki nyt klassisuuden ei esikuvallisuutena eikä tyylimääreenä, vaan taiteilijan objektiivisena asenteena:

Klassillisuuskäsittehen on sängen venyvä, ja sitä sovellettaessa uudempiin säveltaiteellisiin ilmiöihin joudutaan usein väärille teille. Tätä käsitettä voidaan kyllä hyvällä syyllä soveltaa Ravelin musiikkiin, tarkoituksella alleviivata ranskalaisen säveltäjän

1349 Teivas Oksala (Oksala 2000, 11) on artikkelikokoelmassa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa* kiteyttänyt sanojen klassikko ja klassinen kolme vakiintunutta päämerkitystä: 1. ensiluokkainen, esikuvallinen, mallikelpoinen; 2. antiikin kulttuuria koskeva; 3. tasapainoinen, selkeä, hillitty.

1350 Cocteau 1918, 28 ja Pasler 1991, 408. Ks. myös luvut 3.5. Identiteetti ja taiteellinen uudistuminen suurkaupungissa, s. 143 ja 9. Antiromanttinen virike: klassisuus ja provo-kaatio, s. 256–257.

1351 "Nyt ovat molemmat nähtävästi päässeet onnellisesti kiirastulensa läpi, ainakin päättäen kyseessäolevan musiikkilehden arvioinnista. Molemmat ovat jo klassikkoja. Puhutaan Milhaud'n 'kirkkaasta soinnutuksesta' ja 'kauttaaltaan diatonisesta ja tonaalisesta tyylistä' hänen uusimmassa baletissaan 'Salade'; Honeggerin orkesteriteos 'Pacific (231)' on taas klassillista musiikkia, johon tekijä osaa sulattaa utoja arvoja ja tunteita nautinnon aineksia'. Honeggerin viimeksimainitun sävellyksen aihe on tyypillinen. Lokomotiivit, ja kaipa muutkin koneet, ovat tulleet hyvin suosituiksi säveltäjän mielikuvituksen osviitoiksi. – – Mutta huolimatta kaikista lokomotiiveista ja -ismeista jakautuu musiikki yhä vieläkin kahteen lajiin: *hyvään ja huonoon*." Madetoja 1924.

1352 Madetoja 1925.

objektiivista ja, vielä enemmän, älyllistä taiteilijaolemusta. – Hän ei päästä itseään lähelle. Hän tekee musiikkia, antamatta mitään uskontunnustusta.<sup>1353</sup>

Ravel itse nimesi (1928) ”kansallisen ranskalaisen tietoisuuden” ”pidättyväksi tietoisuudeksi” vastakohtana saksalaisten ”avosydämiselle tietoisuudelle”<sup>1354</sup> ja kaihtoi taiteessaan tietoisesti tunnustuksellisuutta.<sup>1355</sup>

Väinö Raition (1891–1945) pääteoksiin kuuluva *Antigone*, ”värirunoelma suurelle orkesterille” (1921–1922), käy aihevalintansa puolesta esimerkiksi antiikin inspiraation ilmenemisestä Suomen 1920-luvun säveltäiteessä. On kuitenkin kuvaavaa, ettei klassinen aihepiiri johtanut Raitiolla romantiikkaa edeltävien musiikin tyylikausien haltuun ottoon. Onkin todennäköistä, että säveltäjä tässä tyyllillisen radikalisoitumisen vaiheessaan samastui siihen itsensä edistykselliseksi ymmärtäneeseen ja modernismiksi nimittäneeseen, alkuperältään saksalaiseen suuntaukseen, jonka yhtenä vaikuttimena oli pyrkimys kieltää tonaalinen järjestelmä luonnollisena periaatteena.<sup>1356</sup> Salmenhaara on tosin luonnehtinut muutaman vuoden Raition Pariisin-oleskelun 1925–1926 jälkeen syntynyttä balettimusiikkia *Vesipatsas* (1929–1930) ”stravinskylaisittain uusklassiseksi”,<sup>1357</sup> mutta siinä missä uusklassisen Stravinskyn erikoislaatua on kuvattu ”yleiseksi historialliseksi tietoisuudeksi”, suggestiivisen *Vesipatsaan* musiikissa ei tätä ominaisuutta ole.

Raition kirjeet *Vesipatsaan* tanskalaiselle libretistille, Poul Knudsenille, sisältävät kiinnostavia tietoja säveltäjän suhteesta historiaan ja historiallisten tyylien hyödyntämiseen sävellystyössä.<sup>1358</sup> Raitio toisin kuin libretisti halusi sijoittaa *Vesipatsaan* tapahtumat ajallisesti ja paikallisesti määräämättömään ympäristöön. Hän muutti sen takia Knudsenin tekstin täsmennyksen ”Normandie au 17ème siècle” (Normandia 1600-luvulla) muotoon ”L’action se passe un jour de printemps, au bord de la mer, à proximité d’un château” (Toi-

1353 Madetoja 1925a.

1354 Orenstein (compil. & ed.) 1990, 43–44.

1355 Näyttää mahdolliselta erottaa konservatiivisen, hienostuneen Madetojan tuotannossa esteettinen vastine hänen klassismipohdinnoilleen. Tähän ainakin viittaa huomattava tyyliero sinfonioiden 2 (1917–1918) ja 3 (1926) välillä. Madetojan tuotantoa laajemmin ajatellen vaikuttivat säveltäjän kulloinkin valitsemat genrelähtökohdat merkittävästi hänen tyyli- ja ilmaisutapoihinsa. Vaikka Madetojan näkemys on ranskalaisen Ravel-käsityksen kanssa yhteensopiva, tästä ei käytännössä seuraa, että Madetojan ja Ravelin tyyli- ja ilmaisutavat olisivat toisiaan.

1356 Vrt. Sarjala 1991a, 55–56 ja tämän tutkimuksen luku 3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuaan musiikkiajattelussa, s. 139.

1357 Salmenhaara 1996a, 304.

1358 Seija Lappalainen esitteli näitä kirjeitä Väinö Raitio -seuran järjestämässä Raitio-symposiumissa maaliskuussa 2001 ja julkaisi esitelmänsä perusteella myöhemmin artikkelin (Lappalainen 2005). Tämän kirjoittajan käytössä ovat olleet Kööpenhaminan kuninkaallisen kirjaston hallussa pitämien kirjekäsikirjoitusten valokopiot. Tässä esitetyt suomenkieliset Raitio-lainaukset tekijä on kääntänyt ruotsin kielestä.

minta tapahtuu kevätpäivänä meren rannalla linnan läheisyydessä).<sup>1359</sup> Kak-sikon uuden suunnitelman, toteutumattomaksi jääneen oopperan tapahtumat saattoivat Raitiosta sijoittua Suomeen. Aika voi hänestä olla ”yhtä hyvin 1929 kuin 1820”, se voisi jäädä kokonaan täsmentämättä tai olla 1900-luku:

Olen nimittäin paljon kiinnostuneempi modernista ja tulevasta ajasta kuin mennei-syydestä, josta me nykyisin elävät tiedämme suhteellisen vähän. Ja vielä muuan tär-keä asia. Jos oopperalle valitaan vuosi 1820, täytyy säveltäjän välttämättä yrittää suu-rimmaksi osaksi jäljitellä tuon ajan musiikillista tyyliä (tässä tapauksessa klassista!). Mutta mielestäni se on varsin epämukavaa ja esteettisessä mielessä väärin ja epäluon-nollista. Ainakaan minä en pysty säveltämään kädet ja mielikuvitus sidottuina.<sup>1360</sup>

Luonnollista Raitiolle oli siis ajatella sävellystyylien kehitystä yhdessä histo-rian kanssa jonakin edistyvänä. Ajankohdan nykymusiikkikeskustelussa tuol-loin jo kärjistynyt retorinen jännite tulevaisuuteen ja menneisyyteen katsovan näkökulman välillä ei ilmeisesti ollut koskettanut häntä.<sup>1361</sup> Moderni, uudis-tava intressi sulki – toisin kuin Stravinskylla ja monella muulla – Suomen 1920-luvun modernisteihin luetulta säveltäjältä mahdollisuuden hyödyntää klassisen kauden tyylipiirteitä. Stravinsky ei myöskään ollut niitä säveltäjiä, joiden Raitio kertoi tehneen häneen itseensä suurimman vaikutuksen hänen Pariisin-oleskelunsa aikana.<sup>1362</sup> Aikalaiskeskustelun perusteella voidaan pää-tellä, etteivät Klamin säveltaiteelliset ihanteet olleet yhteneviä enempää Ma-detojan kuin Raitionkaan ihanteiden kanssa.<sup>1363</sup>

Sulho Ranta osoitti *Tulenkantajat* -lehdessä 1929 julkaistussa esseessään ”Sarabande et jazz” ymmärtämystä menneen ja nykyhetken sekä toisaalta ”korkean” ja ”matalan” kategorioiden yhdistämiselle nykysävellyksessä. Ai-

---

1359 ”Orden en Normandie och au 17ème siècle har jag strykt ut från libretton, så att det stället heter nu: L'action se passe un jour de printemps, au bord de la mer, à proximité d'un château. Den kan således hända när och var som helst, varför icke här i Finland, om Ni så vill”, Raitio kirjoitti Poul Knudsenille Viipurissa 26.2. 1930 päivätyssä kirjeessä.

1360 ”Jag är nämligen mycket mera intresserad om den moderna tiden och kommande ti-der, än om de förflutna tider, om vilka vi, som nu leva, veta egentligen tämligen litet. Och ännu en viktig sak. Om man väljer för en opera år 1820, så måste komponisten nödvändigt försöka till största del imitera den tidens musikaliska stil (här den klassiska!). Men jag tycker, att sådant är rätt obehagligt och i estetiskt sinne orätt och onaturligt. Jag kan åtminstone icke komponera med bundna händer och bunden fantasi.” Raitio Knudsenille Vammalassa 10.6. 1929 päivätyssä kirjeessä.

1361 Vrt. esim. Messing 1988, 141 ja tämän tutkimuksen luku 3.3. Modernismin pariisi-laisen eriytymiskehityksen piirteitä.

1362 Ks. Fermaatti 1926. Nimimerkki Fermaatin tekemästä lehtihaastattelusta selviää, että Raitioon Pariisissa suurimman vaikutuksen tehneet säveltäjät olivat Ravel, Debussy, d'Indy, Roussel, Iturbi ja varsinkin Florent Schmitt.

1363 Madetojan ja Klamin näkemyseroista ks. tämän tutkimuksen luku 16.4. ”Maalais-kuvia” ja ”kansallinen tuntemistapa” ja Klamin Raitiota koskevasta käsityksestä esim. tämän tutkimuksen III osan johdanto, s. 381–382.



heen kirjoitukselle ja sen otsikolle oli antanut Albert Rousselin laulusarja *Six mélodies*, jonka toinen laulu oli nimeltään 'Sarabande' ja viimeinen 'Jazz dans la nuit' (Jazz yössä). Ranta kirjoitti:

Me kaipaamme kaiken sodanaikaisen ja jälkeisen – monet kerrat selostetun – rikki-repeytyneen hengenelämän jälkeen jotain muuta olkoon se sitten vaikka – niin kuin tässä tapauksessa – modernia rokokota. Tyyllisesti on näiden sävellysten tarkastelu mitä antoisinta: modernit probleemit vanhoissa kaavoissa, uudet soinnut vanhan kanssa rinnan, uudet rytmit vanhoista kasvaneina, kokonaan uusi sanontatapa vuosisatain jälkeen vanhan hartioilla. – – Suihkukaivot tanssivat sarabandia ja saxofoni nyyhkyttää pitkiä valittavia säveleitään. Sarabande ja jazz, clavecini ja saxofoni! Vanha tanssi ja uusi tanssi rinnan nykyisen säveltäjän mielikuvituksessa. Uutta vanhasta ja vanhaa uudesta. Se on näiden hetkien ihmeellistä yht'aikaisuutta, näiden kiihkeän etsimisen hetkien, jolloin tämän päivän symboli on huomenna vanha.<sup>1364</sup>

Rannan näkemys on lähellä sitä ranskalaista modernismia, jota leimasi ajatus edistyksestä vanhan ja uuden samanaikaisena läsnäolona, jopa synteessinä, ja johon Jann Pasler on tutkimuksessaan viitannut.<sup>1365</sup>

## 15.2. Uusklassismin käsite Klami-tutkimuksessa

Kesti kauan ennenkuin 'uusklassismi' ja 'neoklassismi' vakiintuivat Klamia koskevien kuvausten käsitteistöön hänen astuttuaan julkisuuteen säveltäjänä. Leevi Madetoja nosti hänen toisen sävellyskonserttinsa 1931 arvostelijana Klamin suorastaan "päivän tunnuksen", uusasiallisuuden (*neue Sachlichkeit*) vastakohdaksi.<sup>1366</sup> Sikäli kuin tiedetään, Sulho Ranta yhdisti ensimmäisenä termin uusklassismi Klamin musiikkiin vuonna 1932 artikkelisarjansa "Piirteitä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta" Klamille omistetussa osassa.<sup>1367</sup> Määritelmä koski silloin sävellyksiä "Introduction & Allegro" (po. *Introduction & Staccato étude*, ke. 1932) ja *Hommage à Haendel*. Ravel- ja Stravinsky-vaikutteet Ranta mainitsi saman kirjoituksen muussa asiayhteydessä. Klassismi-ilmiön piiriin kuuluviin ominaisuuksiin viitattiin Klamia koskevassa varhaisessa kirjoittelussa yleensä toisin termein. Toivo Haapanen (1933) puhui *Hommagen* yhteydessä "vanhaklassillisesta tyyliinlytystä".<sup>1368</sup> Vasta *Psalmuksen* kantaesityksen 1937 arvosteluissa paneuduttiin laajemmin kysymykseen "vanhan musiikin" tyyliinlyteiden omaksumisesta. Tässä

<sup>1364</sup> Ranta 1929c.

<sup>1365</sup> Pasler 1991, 398–406. Ks. myös tämän tutkimuksen luku 3.2. Pariisilaisia käsityksiä musiikin edistyksestä, s. 117.

<sup>1366</sup> Madetoja 1931. Konsertissa esitettiin *Symphonie enfantine*, **3 Bf**, *Tšeremissiläinen fantasia* ja *Opernredoute*.

<sup>1367</sup> Ranta 1932.

<sup>1368</sup> Haapanen 1933.

sävellyksessä Ranta kuuli ”primitiivistä faux-bourdonia”, ylipäänsä ”vanhoja esikuvia”<sup>1369</sup> tai yksinkertaisesti ”tyylittelevyyttä”<sup>1370</sup>, Väinö Pesola ”vanhaa tyylihenkeä”<sup>1371</sup>. Toisaalta Heikki Klemetti ei pitänyt *Psalmusta* vähääkään klassisena.<sup>1372</sup> Ylimalkaan saattoivat kriitikkojen kirjoituksissa esiintyvät arviot Klamin tyyllillisestä suuntautumisesta olla toisistaan jyrkästi poikkeavia. Siten Klamin ystäviin lukeutunut Martti Paavola kirjoitti toisen sävellyskonserterin jälkeen teoksesta, joka on usein myöhemmin luettu Klamin varhaisen uusklassismin merkkipaaluihin, toisenlaisessa hengessä:

”Symphonie enfantine” [vaikutti] sopusuhtaisella, hienoilmaisella runollisuudellaan. Tämän pienelle orkesterille kirjoitetun ”lapsisinfonian” temaattinen ja soittimellinen kudos on kuin kaunista mosaiikkia, värikästä, mutta samalla hillitysti sommiteltua.<sup>1373</sup>

Myöskään *Kalevala-sarjan* kahden version kantaesitysten 1933 ja 1943 kritiikeissä ei puhuttu mitään sävellyksen mahdollisesta klassismista tai uusklassismista. Arvostelijat keskittyivät päinvastoin erittelemään sävellyksen aihepiiriä ja kuvauskeinoja, varsinkin orkestraation loistokkuutta ja värikylläisyyttä.<sup>1374</sup> Kyseiset ominaisuudet ymmärretään usein uusklassismin ihanteiden vastakohdaksi.

Erik Tawaststjernan osaksi tuli *Helsingin Sanomissa* 1959–1961 julkaisuissa kirjoituksissa vakiinnuttaa klassisuuden ja pian myös uusklassisuuden ja neoklassisuuden käsitteet osaksi Klamin säveltäjäkuva. Keväällä 1959 tapahtunut Klamin nimittäminen akateemikoksi, 60-vuotispäivä syyskuussa 1960 ja varhainen kuolema seuraavana keväänä antoivat aiheen tuotannon kokonaisarvioihin, joissa kysymys säveltäjän tyyllillisestä suuntautumisesta sai huomiota. Näissä kirjoituksissa Tawaststjerna ei kuitenkaan puhu Klamin uusklassismista tiettyjen tyylipiirteiden tarkkaan määriteltynä järjestelmänä. Vuonna 1959 Tawaststjerna katsoo, että Klami oppi 1920-luvulla Pariisissa Ravelilta ja Stravinskylta ”muodon hallinnan ja sanonnan täsmällisyyden, toisin sanoen omaksui heidän klassillisuutensa”; *Tšeremissiläisessä fantasiassa* säveltäjä oli ”muotoillut eksoottiset ainekset klassilliseksi kokonaisuudeksi”.<sup>1375</sup> Tawaststjerna puhuu myös Klamilla 1930-luvun keskivaiheilta varsinaisesti juontuneesta ”klassisesta suunnasta”, ”viehtymyksestä klassillisuuteen” ja ”klassillisesta linjasta”, jonka ensimmäisiä ulkonaisia merkkejä olivat mm. aiempaa ankarampi orkesterikoloriitti ja pelkistyminen.<sup>1376</sup> Klamin 60-vuotis-

1369 Ranta 1937.

1370 Ranta 1937a.

1371 Pesola 1937.

1372 Klemetti 1937.

1373 Paavola 1931.

1374 Ks. luku 17.4. Kantaesitysten 1933 ja 1943 lehdistöpalaute.

1375 Tawaststjerna 1959.

1376 Ibid.

juhlan kunniaksi kirjoittamassaan artikkelissa Tawaststjerna tukeutuu käsitteisiin 'neoklassinen', 'neoklassisuus' ja 'uusklassisuus' (säveltäjän "neoklassiset vaiheet", "neoklassinen suuntaus", "neoklassinen kausi", "uusklassinen piiri", "uusklassinen suuntaus", "uusklassillinen linja").<sup>1377</sup> Eksplisiittisesti uusklassisesta tai neoklassisesta tyylistä musiikintutkija ei siis tässä enempää kuin *Helsingin Sanomissa* julkaistuissa persoonallisissa muistosanoisakaan puhu. Viimeksi mainitussa yhteydessä Tawaststjerna viittaa jälleen Klamin "neoklassiseen vaiheeseen". Hän arvioi kaikissa kolmessa kirjoituksessa impressionismin Klamin lähtökohdaksi ja säveltäjällä ilmenevän klassisen pyrkimyksen vastavoimaksi. "Tällainen dualismi on yleensäkin tyypillistä myöhäisimpressionismille", hän huomauttaa. Tawaststjerna kutsuu *Kalevala-sarjan* tyyliä "dynaamis-impressionistiseksi".<sup>1378</sup>

Samoilla linjoilla Klamia koskevan klassisuus-kysymyksen suhteen oli kahdessa vuonna 1961 säveltäjän kuoleman jälkeen julkaistussa artikkelissaan Olavi Kauko, joka Klamin ja Tawaststjernan tavoin kuului *Helsingin Sanomien* arvostelijakuntaan. Kaukokin puhuu alkuun Klamin "klassillisesta suuntauksesta",<sup>1379</sup> jälkimmäisessä kirjoituksessa myös säveltäjällä 1930-luvulta alkaneesta "'klassillisesta' kaudesta" ja "'uusklassillisista' pyrkimyksistä", joihin kuului "uudenlainen suhtautuminen soinnunkäyttöön ja ylimalkaan tonaalisiin ongelmiin".<sup>1380</sup> Kauko perustelee siis nyt arviotaan tyyllillis-teknisin kriteerein. Samalla kiinnittää huomiota, että hän käyttää tarkasteltavien käsitteiden yhteydessä lainausmerkkejä: termit eivät näytä välittävän tyhjentävästi hänen käsitystään Klamin taiteellisesta suuntautumisesta.

Mikko Heiniö kirjoittaa *Suomen musiikin historiassa* vuodelta 1995: "Klamin uusklassismia voitaisiin tarkastella kahdella tasolla: yhtäältä kiinnittämällä yleisesti huomio hänen Ravel- ja Stravinsky-vaikutteisiinsa, toisaalta rajaamalla uusklassismi-termin käyttö niihin hänen teoksiinsa, jotka hänen oman tuotantonsa puitteissa ovat klassistisia, tyylitteleviä (alkaen *Homma-gesta* [*Hommage à Haendel*, 1931])."<sup>1381</sup> Ajatus periytyy melkein sellaisenaan kirjoittajan kymmenen vuotta aikaisemmasta artikkelista pääasiallisen eron ollessa siinä, että tässä klassistisuuden täsmennetään ilmenevän musiikissa tyylittelynä.<sup>1382</sup> Nyt käsillä olevan tutkimuksen yhteydessä on huomattavaa esimerkiksi se, että Heiniön mielestä Suomen "uusklassinen traditio" ilmenee Klamin teoksista myös *Kalevala-sarjassa*.<sup>1383</sup> Heiniön artikkeli "Uusklas-

1377 Tawaststjerna 1960.

1378 Ibid.

1379 Kauko 1961.

1380 Kauko 1961a, 11.

1381 Heiniö 1995, 41.

1382 Vrt. Heiniö 1985a, 186.

1383 Heiniö 1995, 197.

sismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin” sai pian ilmestymisensä 1985 jälkeen maassamme autorisoidun aseman. Se vaikutti pitkään suomalaiseen musiikkitieteelliseen ajatteluun mm. yliopistollisten opintovaatimusten osana. Vuonna 1996 valmistuneessa suurteoksessa *Suomen musiikin historia I–IV* Heiniö käsittelee pääasiassa ajanjaksoa 1945–1993<sup>1384</sup> uusklassismin ilmiön jäädessä lähinnä Erkki Salmenhaaran käsiteltäväksi. Käsitteiden uusi määrittely ei ollut Salmenhaaran suurtyön polttopisteessä. Hän nojaakin toisinaan Heiniön määritelmiin, kun taas Heiniön takaa voidaan joissain tapauksissa löytää Salmenhaaran nuoruuden teoksen *Vuosisatamme musiikki* (1968) näkemyksiä, kuten pian todetaan.

Heiniö rajoitti selvityksensä uusklassismin reseptiosta Suomessa kattamaan 1930-luvulta 1950-luvun puoliväliin ulottuvan ajanjakson. Hän esitti yhtenä perusteena huomion, että termi uusklassismi tuli ”meillä musiikkilehdissä ja sanomalehtiarvosteluissa usein esiin aina 30-luvun alusta alkaen”.<sup>1385</sup> Kun termi uusklassismi (*néoclassicisme*) vakiintui Ranskassa kattamaan nykyisen tarkoituksensa 1920-luvun loppupuolella, ei käsitteiden suomalaisen käytön suhteen ole nähtävissä mitään kovin merkittävää viivettä ranskalaiseen vakiintuneeseen käytäntöön nähden. Nyt käsillä olevassa tutkimuksessa näyttäytyy kuitenkin haastavana, että monet uusklassismin piiriin nykyisin luettavista ilmiöistä olivat olemassa ennen termin *néoclassicisme* itsensä vakiintumista nykyiseen merkitykseensä, ja toisaalta, että termillä viitattiin alun perin muihin ilmiöihin kuin nykyään. Kysymys, miten suomalaiset säveltäjät reagoivat Ranskan klassiseen virikkeeseen, on tärkeä myös 1930-lukua aiempien vuosikymmenten ja niiden musiikillisten pyrkimysten osalta. Näkökohta on painava silloin kun, kuten tässä, halutaan ymmärtää nimenomaan säveltäjien suhdetta heitä ympäröineeseen todellisuuteen.

Tämän tutkimuksen kannalta on myös ongelmallista, että Heiniö tarkastelee uusklassismin käsitettä ja tavoitteita olennaisesti muusta kuin Ranskan näkökulmasta. Näin näkyviltä häviää myös Ranskassa uusklassismin ilmiön (*nouveau classicisme*, *néoclassicisme*) kantovoimana vuosikymmenten ajan toiminut nationalismi. Heiniö kirjoittaa (alleviivaukset H.T.):

Mutta uusklassismissa ei siis ollut kyse pelkästään Busonin ’uudesta klassisuudesta’ vaan myös – tai ainoastaan! – ’uudelleen klassismista’, ts. menneiden aikakausien tyylipiirteiden restaauraatiosta – käyttääksemme termiä johon Schönberg ja Adorno turvautuivat Stravinskya kritisoidessaan. Sävelkielen lähtökohdaksi ei otettu eilistä vaan toissapäiväinen menneisyys, johon yhteys oli jo katkennut; juuri tässä piilee tradition jatkamisen ja restauraation välinen ero. Mutta vaikka restauraatio luontui-

1384 Heiniö 1995.

1385 Heiniö 1985, 1.

sikin ehkä kuvaamaan Stravinskyn tyyliä *Pulcinellasta Hulttion tiehen* sekä *Musiikin poetiikan* ideoita, niin kaikkien uusklassikkojen kohdalla se ei ole yhtä ilmeistä.<sup>1386</sup>

Ranskan osalta voidaan sanoa, että Heiniön mainitsema tyylipiirteiden restauraatio oli usein pitkälti kuvitteellista sen saadessa aikakauden säveltäjien mielikuvituksessa monia persoonallisia tulkintoja. On totta, että harvat niistä lähenivät Stravinskyn tyyliä. Heiniön melko tekninen tulkinta Bachin merkityksestä uusklassisimille ei myöskään tee täyttä oikeutta ranskalaiselle todellisuudelle.<sup>1387</sup> Tyylinäkökohdan ohella Heiniö muistaa kyllä kansallisten

1386 Heiniö 1985, 4.

1387 Heiniö kirjoittaa (Heiniö 1985, 4, alleviivaukset H.T.): ”Uusklassismin historian tunnetuimmat iskulauseet lienevät ’takaisiin Bachiin’ ja ’Bachia väärin bassoin’. Vasta jälkimmäinen näistä näyttää yltävän asian ytimeen. Ellei näin olisi, voitaisiin mitä tahansa barokin tai klassismin tyylipuhdasta jäljitelmää kutsua uusklassistiseksi.” Thomas Patrick Gordon nimeää väitöskirjassaan *Stravinsky and the New Classicism: A Critical History* (1983) objektiivisuuden ja herkkätuntoisuuden ihanteet (*objectivité/sensibilité*) 1920-luvun Ranskassa käydyn, musiikin uutta klassismia tai uusklassismia koskevan väittelyn esteettisiksi ääripäiksi. Vastakkaiset näkemykset henkilöityivät Boris de Schloezerin ja Charles Kœchlinin hahmoissa; Gordonin mukaan he eivät tarkkaan ottaen väittelleet samasta asiasta. Ranskalainen *retour à* (”paluu”) -keskustelu kävi kuumimmillaan vuonna 1926. ”1800-luvun ranskalaisen ’klassismin’ kovaääninen puolustaja, romantikanvastaisen, ”antisaksalaisen, antisoinnillisen ja pro-kontrapunktisen” uuden tyylin pääarvostelijoihin kuulunut Kœchlin (1867–1950) huomautti tuolloin artikkelissaan ”Le Retour à Bach” (Paluu Bachiin), että ”paluuryhmän” pääasiallinen kosketuskohta Bachiin oli kontrapunktissa. Sitä, että Bachin tuolloin katsottiin noudattaneen sävellystyössään ”kuivuuden [*sécheresse*] estetiikkaa”, Kœchlin piti kaikista esitetyistä väitteistä pahimpana: ”Bach on kokonaan herkkätuntoisuutta – – Bach on myös kokonaan järkeä, harmoniaa jne. – – Mutta hänen harmoniansa palautuu hänen herkkätuntoisuuteensa, joka on hänessä henkilökohtaista paljon suuremmassa määrin kuin järki.” Vaikutusvaltainen kriitikko Boris de Schloezer (1884–1969) tähdensi *La Revue musicale*ssa julkaistussa vastauksessaan, ettei ajan Bach-keskustelun tarkoituksena ollut esittää säveltäjästä mitään tasapuolista kokonaisarviota. Hänestä jokin tuleva sukupolvi voisi kyllä kääntyä ”runoilija, kristitty ja mystikko” Bachin puoleen, mutta sodanjälkeiset nuoret säveltäjät tarvitsivat ”Allegrojen Bachia”. Heitä lumosi Allegroissa ja fuugissa näiden sävellysten ”jatkuva liike, salpaamaton kehkeytyminen, joka tuntuu torjuvan kaikkien psykologisten elementtien tunkeutumisen tähän soivaan draamaan. Siitä on turha hakea pienintäkään rakoa [*interstice*].” Bachia tarvittiin järjestyksen opettajaksi nuorten säveltäjien pyrkinessä järjestykseen [*discipline*] ja konventioihin, sillä ”konventionaalisen kielen puitteissa tämä mestari oli yltänyt täydelliseen itsensä toteuttamiseen ja persoonallisuutensa ilmaisemiseen”. Persoonallisuuskultin tuomitseminen sekä vetoaminen ”Allegrojen Bachiin” – siis pikemmin Bachin soitinsävellyksiin kuin passioihin – ja saksalaisen säveltäjän esimerkilliseksi kuvattuun oppineisuuteen merkitsi aiemman ranskalaisen, romanttisen Bach-kuvan hylkäämistä ja yhtymäkohtaa sen ajan kanssa, jolloin Ranskassa harrastettiin Bachin soitinsävellyksiä muttei vielä tunnettu ”Matteus-passiota”. Bachin kontrapunkti ei myöskään ollut esikuvallista ainoastaan kirjoitustapana, vaan sen oikeutti epäekspressiivinen ilmaisu, psykologisten elementtien puuttuminen. Sävellystekniikka ja tyylietietoisuus saivat de Schloezerin myöhemmässä kirjoittelussa tätäkin toissijaiseman merkityksen. Gordon 1983, 16–17, 23–24, 28–29, 31, 34–35.

Joël-Marie Fauquet ja Antoine Hennion toteavat teoksessaan *La grandeur de Bach* –

kulttuurien merkityksen, mutta ainoastaan niiden säveltäjien osalta, jotka työskentelivät kaukana suurista uuden musiikin keskuksista.<sup>1388</sup> Tyylin ja kansallisen (suomalaisen) kulttuurin kategorioita painottaen Heiniö kirjoittaa:

Epävarmuutta termin [uusklassismi] käytössä aiheuttanee lähinnä se, että varsin harvat suomalaiset säveltäjät pyrkivät ohjelmallisesti ottamaan barokin tai klassismin kauden tyylejä lähtökohdakseen. Mutta sitäkin useammat saivat virikkeitä niiltä ulkomaisilta mestareilta, jotka tyylikehityksensä jossakin vaiheessa olivat näin tehneet. Suomessa oli siis kyse toisen polven uusklassismista, jonka esikuvana ei ollut klassismi vaan uusklassismi itse. – Kun sitten tulemme toisen polven uusklassikoihin, näyttää tuo 'about-aspektikin' kutistuvan toissijaiseksi: säveltäjien esikuvina eivät niinkään ole barokki, klassismi, jazz tms. vaan itse uusklassikot. Ennen muuta tästä on kyse suomalaisessa musiikissa [19]30-luvulta 50-luvun puoliväliin.<sup>1389</sup>

Samoilla linjoilla Heiniön kanssa on Erkki Salmenhaara, joka sitoo lähtökohtansa vielä eksplisiittisemmin tyyliin ja kansallisen kulttuurin paradigmaan: ”Suomessa uusklassismia ei luotu vaan se vastaanotettiin. Suomalaisen restauraatiotyyli ei yksinkertaisesti ollut mahdollinen, koska meillä ei ollut mitä restauroida, klassismia barokista puhumattakaan. Siksi uusklassismi oli Suomessa toisen polven uusklassismia: esikuvana ei ollut klassismi vaan uusklassismi itse.”<sup>1390</sup>

---

*L'amour de la musique en France au XIXe siècle* (2000), että ranskalaista Bach-kuvaa oli jo 1800-luvulla leimannut anonyymi sävy, joka korosti säveltäjän moraalista ihailtavuutta ja jonka vastakohtana Wagnerin julkilausuttu romanttinen yksilöllisyys ja poliittisuus voitiin nähdä. Bachin kohdalla, toisin kuin Wagnerin tapauksessa, saksalaisuutta ei siis koettu raskauttavana.

1388 Tämä Heiniön painotus tulee suomalaista musiikkikulttuuria koskien implisiittisesti esille seuraavassa lainauksessa (alleviivaukset H.T.): ”[Uusklassismikeskustelussa tärkeät käsitteet] [u]stonaalisuus ja restauraatio ovat sikäli relaatiokäsitteitä, että ne edellyttävät sellaista musiikinhistoriallista kontekstia, jossa wagnerilais-schönbergiläisellä kehityslinjalla katsotaan olevan keskeisin asema. Paluusta tonaalisuuteen ja vanhoihin muotoihin voidaan tarkkaan ottaen puhua vain sellaisen musiikkikulttuurin yhteydessä, joka on todella ehtinyt niistä valtaosin luopua. Näin ollen uusklassismi näyttää sitä hankalammalta luonnehdinnalta, mitä etäämmällä ollaan niistä Keski-Euroopan taistelutantereista, joilla atonaaliset ja tonaaliset suuntaukset ottivat yhteen. Etäämmälle jäävien kansakuntien kohdalla uusi tonaalisuus voidaan usein nähdä pikemminkin kansallisen tradition jatkeena kuin muualta omaksuttuna restauraatiopyrkimyksenä.” Heiniö 1985, 4.

1389 Heiniö 1985, 1, 5.

1390 Salmenhaara 1996a, 361. Salmenhaara lienee omaksunut ajatuksen toisen polven uusklassismista Heiniöltä, joka pitää kiinni ajatuksestaan vielä *Suomen musiikin historian* IV osassa (ks. Heiniö 1995, 24, 29). Vuonna 1985 Heiniö puolestaan omaksuu Salmenhaaran kirjassaan *Vuosisatamme musiikki* esittämän ajatuksen ”rytmiaspektin” ”keskeisyydestä” ”neoklassistisessa tyyliässä” (Heiniö 1985, 3); Salmenhaara kirjoittaa: ” – erityyppisten iskualojen äkillinen, oikukas, mutta loppujen lopuksi yleensä tois-  
tuvalle yksinkertaiselle ostinatoperiaatteelle rakentuva vaihtelu ja vuorottelu antavat

Heiniön Suomessa edelleen laajalti hyväksytty uusklassisminäkemys ei ole täysin johdonmukainen. Sen käyttökelpoisuutta Klami-tutkimuksen palveluksessa ei voida kyseenalaistaa minkään yksittäisen argumentin nojalla. Olisi kuitenkin väärin ymmärtää Ravel- ja Stravinsky-vaikutteet Klamilla kategorisesti klassistiseksi tai uusklassiseksi; ensin mainittujen kohdallahan varhaisemman tuotannon jälkeen tapahtunutta käännettä klassiseen tai uusklassiseen suuntaan on pidetty säveltäjäkehityksen tärkeinä vedenjakajina.<sup>1391</sup> Toiseksikin tämän tutkimuksen kysymyksenasettelun kohdistuessa uteliaisuutta Ranskan 1900-luvun alkuvuosikymmenten klassisen aatevirtauksen vähemmän tyyლისidonnaisia ilmenemismuotoja ja myös 1930-lukua edeltäviä musiikki-ilmiöitä kohtaan antaa seuraava Heiniön esittämä arvio Klamia koskien aihetta varauksellisuuteen: ”Uusklassismi omaksuttiin [Suomessa] kokonaisvaltaisena *tyyli-ilmiönä* ja tähän välittömästi liittyvänä esteettisenä asenteena, ensisijaisesti siis soivana musiikkina kaikkine ominaispiirteineen ja yleisine ihanteineen eikä niinkään teoriona tai sävellysresepteinä.”<sup>1392</sup> Kolmanneksi, kuten tässä tutkimuksessa on jo todettu, ”kansallista traditiota” ei voida nähdä yksittäisen suomalaisen säveltäjän kannalta ”vankilana”, josta käsin hänen ei olisi mahdollista tehdä ekskursioita muiden kulttuurien ja yhteisten eurooppalaisten perinteiden piiriin niissä tapahtuvat uudistukset ja kokeilut mukaan lukien. Kun Klami erittelee arvostelijan toiminnassaan sävelteoksia mielellään vapaasti elämystensä kautta sen sijaan että nojaisi tyyli-terminiin, kannustaa tämä varovaisuuteen yleisesti käytettyjen tyyli-terminien valitsemisessa häntä itseään koskevien tulkintojen perustaksi. Kuten tämän tutkimuksen toisessa osassa on todettu, hänen tyyli-terminien suuntautumistaan ei ollut rajoittamassa mikään selväpiirteinen kansallinen identiteetti.

### 15.3. Näkökulmia Klamin klassismikäsitteeseen

Jacques Rivièren vuonna 1913 laatima kirjoitus ”Kevätuhrista” ei unohtunut ensimmäisen maailmansodan aikana. Siihen viittasivat Ranskassa myöhem-

---

illuusion elävyydestä, joka loppujen lopuksi on mekaanisuutta.” Vrt. Salmenhaara 1968, 120 ja Heiniö 1985, 3. Huttunen (2010, 67) huomauttaa: ”Tyylihistoria on vaikuttanut laajasti myös suomalaisen musiikin historian kirjoituksen luomaan kuvaan musiikin kehityksestä. Esimerkiksi Erkki Salmenhaaran 27-vuotiaana julkaiseman [!] kirja *Vuosisatamme musiikki* (1968) on uuden musiikin osalta tyylijaottelun johdonmukainen sovellus. On suorastaan hämmästyttävää, miten vankasti nämä tyylikausimääreet ovat juurtuneet käsityksiimme 1900-luvun musiikin historiasta kun otetaan huomioon, että ne syntyivät muun muassa – Piskin, Mersmannin ja Bückenin tekstien pohjalta viimeistään 1920-luvulla, keskellä ”ekspressionismin” ja ”uusklassismin” kehitystä.

1391 Ks. tämän tutkimuksen luvut 5.3. Ravel ja Schmitt Pariisin musiikkiohjelmissa 1924–1925, s. 178–181 ja 9.1. Nuori Klami ja uusklassismin käsite, s. 260–261.

1392 Heiniö 1995, 83.

min mm. Stravinskyn esitaistelijat André Schaeffner ja Boris de Schlöezer.<sup>1393</sup> Kaikilla kolmella oli rooli emigrantti-Stravinskyn uuden, klassisen orientaat-  
tion muotoutumisessa. Baletti toteutettiin Pariisissa vuonna 1920 uutena  
produktiona, jonka tiedotus korosti alkuperäisestä poiketen sen puhdasta mu-  
siikillisuutta.<sup>1394</sup> Ajatellen Klamin tuntemaa 1920-luvun Pariisia hänen lau-  
suntonsa ”Kevätuhrista” – ”musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se  
on puhdasta, absoluuttista” – ei ollut niinkään huonosti informoitu. Samalla  
Klami kiteytti oman antiromanttisen, tunnustuksellisuutta kaihtavan esteet-  
tisen ihanteensa, joka laajasti ottaen ei käytännössä merkinnyt Stravinskyn  
tyylin seuraamista.

Klamin musiikkiajattelun kehitystä Suomessa voidaan seurata myös hä-  
nen Ravelista esittämiensä käsitysten kautta. Monet Ravelin ensimmäisen  
maailmansodan jälkeen omaksumista ihanteista olivat samoja kuin nuorem-  
pien ranskalaisten säveltäjien, mutta hänen suuri menestyksensä eristi hän-  
tä heistä.<sup>1395</sup> Jos Klami oli Stravinskyn myöhemmän tuotannon suhteen sit-  
temmin varauksellinen, hän suhtautui jopa kielteisesti Ravelin myöhäiseen  
G-duuri-pianokonserttoon (1931) teoksen Suomen-ensiesityksen 1934 yhtey-  
dessä.

Ravelin pianokonserttia, joka niinkään kuultiin meillä ensi kerran, on viime aikoina  
soitettu musiikkikeskuksissa hyvin usein milloin suuremmalla milloin pienemmällä,  
etupäässä pienemmällä, menestyksellä. Ranskalainen sointi- ja väritaituri esiintyykin  
tässä teoksessa yllättävän kuivana ja vähän sanovana. Ravelin myöhemmälle tuotan-  
nolle onkin tunnusmerkillistä kylmä ja kuivakiskoinen tyyli, mitä hän eräässä artik-  
kelissaan aika pontevasti puolustaa.<sup>1396</sup>

Vuotta myöhemmin Ravelin 60-vuotispäivän johdosta *Helsingin Sanomiin*  
kirjoittamassaan artikkelissa Klami palasi ajatukseen Ravelin musiikin ”kuiva-

1393 Rivièren suojatti Andrée Schaeffner viittaisi Rivièren Sacre-artikkeliin 1925 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* Stravinsky-artikkelissa sekä 1931 kirjassaan *Stravinsky*. Boris de Schlöezer, Rivièren toinen vaikutusvaltainen suo-  
jatti ja hänen tahdostaan hänen seuraajansa *La nouvelle revue française* musiikkia-  
rnostelijana, ilmaisi edeltäjän tarkkanäköisyyttä kohtaan tuntemansa ihailun mm. muis-  
tosanoissa vuodelta 1925: ”Tällä hetkellä on todella liiankin helppo ihaila Stravinskya  
ja jopa ymmärtää mitä todella uutta hänen taiteensa meille toi, mutta kun muistellaan  
vuoden 1911 esteettistä ilmapiiriä, Jacques Rivièren intuitio, hänen älykäs herkkätuntoi-  
suutensa, hänen moitteeton tahdikkuutensa vaikuttaa edelleen hämmästyttävältä – –.”  
Rivière kirjoitti ihailevasti jo *Pétrouchkasta* sen kantaesitysvuonna 1911. Siteerattu Gor-  
donin 1983, 80 mukaan.

1394 Ks. esim. Lesure 1990, 16. Alkuperäinen skenaario oli korvattu seuraavalla selityk-  
sellä: ”Teokseen ei liity mitään aihetta. On kysymys musiikkiin vapaasti rakennetusta  
koreografiasta.” (”L’œuvre ne comporte aucun sujet. C’est de la chorégraphie construite  
librement sur la musique.”)

1395 Kelly.

1396 Klami 1934. Ei ole selvää, mihin Ravelin kirjoitukseen Klami tässä viittaa.



kiskoisuudesta” vähemmän kriittisessä sävyssä: ”Henkevä kirkkauden asettaa Ravel teoksissaan ylimmäksi, ja äly ohjaa häntä enemmän kuin tunne. Hän ei ole vihamielinen edes vissille kuivakiskoisuudellekaan, jos se vain palvelee taiteellisia tarkoituksia.”<sup>1397</sup> Artikkelijulkaisu näine lauseineen ja lyhennettynä ilman allekirjoitusta *Helsingin Sanomissa* Ravelin kuolemaa koskevan uutisen yhteydessä.<sup>1398</sup> Kyseisissä tapauksissa sana ”kuivakiskoinen” esiintyy Klamilla objektiivisena ilmaisuna ilman selvää pejoratiivista tarkoitusta. Se voitaisiin näin ymmärtää ranskalaisen, alun perin myönteiseksi tarkoitettun käsitteen *l'art sec* (kuiva taide) suomennokseksi.<sup>1399</sup> Madetojan historiaoppilas ei kuitenkaan sisällytä ensisijaisesti käsitteeseen ranskalaisessa 1920-luvun klassismikeskustelussa usein mainittua kuivaa sointikuvaa (*musique sans sauce*<sup>1400</sup>, musiikki ilman kastiketta), vaan viittaa Ravelin äylliseen, tunnelmaisuun pidättyvästi suhtautuvaan asenteeseen. Nyt hän ei myöskään käytä käsitettä kuvaamaan eksplisiittisesti vain Ravelin myöhäistuotantoa.

Ravelin oma kielteinen kanta ilmaisuestetiikan ihanteisiin oli laajalti tunnettu.<sup>1401</sup> Näkemystään ranskalainen säveltäjä perusteli mm. *La Petite Gironde* -lehdessä 1931 ilmestyneessä artikkelissa ”Mes souvenirs d'enfant paresseux” (Laiskan lapsen muistelmiani) seuraavaan tapaan:

– tiedän, että *tietoinen* taiteilija on aina oikeassa. Sanon *tietoinen* enkä *vilpitön*, koska jälkimmäisessä sanassa on jotain nöyryyttävää. Taiteilija *ei voi* olla vilpitön. Valheellisuus ymmärrettynä kuvitelman voimaan liittyvässä merkityksessä on ainoa asia, joka nostaa ihmisen eläimen yläpuolelle; ja kun se voi esittäytyä taiteena, tämä yksin nostaa taiteilijan muiden ihmisten yläpuolelle. Kun ihminen sallii itselleen spontaanisuuden, hän löpöttelee, siinä kaikki.

Taiteessa kaiken täytyy olla loppuun saakka mietittyä. Massenet, joka oli niin lahjakas, tuhlassi lahjansa liialliseen vilpittömyyteen. Hän todella kirjoitti kaiken, mikä tuli hänen mieleensä, ja tuloksena oli että hän kertasi aina samaa asiaa: se mitä hän piti uutuuksina olikin pelkkiä muistumia.

Totuus on, että koskaan ei voi olla liikaa hallintaa. Sitä paitsi, kun kerran emme koskaan voi ilmaista itseämme käyttämättä hyväksi ja samalla muuntamatta emootioitamme, eikö ole parempi olla ainakin täysin tietoinen ja tunnustaa, että taide on mitä suurin petos. Se mitä joskus kutsutaan tunteettomuudekseni on yksinkertaisesti kieltäytymistä kirjoittamasta mitä tahansa.<sup>1402</sup>

1397 Klami 1935.

1398 Klami 1937c.

1399 Vrt. Gordon 1983, 24–31.

1400 Vrt. Rivière 1980, 38 ja Cocteau 1918, 39.

1401 Ks. esim. Marnat 1986, 586.

1402 Ravel 1990, 395. (Englannin kielestä suom. H.T.)

Klami tuo vuosien 1934 ja 1935 kirjoituksissaan esiin Ravelin älyllisen asenteen historiallisuuden vähän samaan tapaan kuin hän *Tulenkantajat*-lehden artikkelissaan vuonna 1930 korosti Honeggerin merkitystä musiikin tunteen palauttajana Stravinskyn kylmän musiikin jälkeen.

Taiteen historia on tehty vaihteluista. Nykyaika ei ole enää sama kuin 25–15 vuotta sitten. Nuoret eivät ole samaa mieltä Ravelin kanssa. Tunne ja paatos ryntää taas vastustamattomasti esille.<sup>1403</sup>

”Nuorilla” Klami tässä tuskin enää tarkoittaa tuolloin 43-vuotiaasta Honeggeria. Ravel puolestaan kiinnitti artikkelissaan ”Les aspirations de moins de 25 ans” (25 vuotta nuorempia pyrkimyksiä) vuonna 1933 huomiota nuorimpiin säveltäjiin, jotka suuntautuivat ”varsin erikoiseen uusklassismiin”; hänen mukaansa kyseiset nuoret säveltäjät eivät tunteneet edeltävän polven epäluuloa ilmaisullisia pyrkimyksiä kohtaan ja olivat usein lujasti sitoutuneita herkkätuntoisuuteen. ”Heidän teoksissaan voidaan kuitenkin tunnistaa pyrkimys selkeyteen, täsmällisyyteen, vilpittömyyteen, elämänrakkauteen ja tietoon, eräänlaiseen sisäiseen iloon, jonka rohkeus on hyvin kiitettävää. Heidän töistään ei löydy mitään ennakolta annettua kirjoitustapaa.” Kuten Arbie Orenstein huomauttaa, Ravel viittaa tällöin Olivier Messiaenin, André Jolivet’n ja Jean Françaix’n ikäpolveen.<sup>1404</sup> Klamin lausunnot mainituista säveltäjistä tunnetaan vasta keväältä 1950, jolloin hän oleskeli uudelleen Pariisissa.<sup>1405</sup> Tämä ei tarkoita, ettei hän olisi voinut seurata ranskalaisen musiikin kehitystä näiden säveltäjien osalta myös sotienvälisenä aikakautena.

Klamin oman aikansa musiikkia koskevista puheenvuoroista erottuu toistuvasti kunnioitus musiikin tunneulottuvuutta kohtaan. Kunnioituksella oli kuitenkin rajat, kuten ilmenee hänen Skrjabinia koskevasta huomautuksestaan vuodelta 1939.<sup>1406</sup> Jos hänen valmiuttaan toisen säveltäjän tunneilmaisun myötäelämiseen liiaksi koeteltiin, se saattoi herättää hänessä jyrkkiäkin reaktioita. Hän lausui Toini Klamille tullessaan kotiin konsertista, jossa Tšaikovskin viulukonsertto oli esitetty: ”Se on niin makeaa musiikkia, että tekee mieli oksentaa suolet pellolle.”<sup>1407</sup> Ilmeisesti Klami vierasti voimakkaasti uskoutuvaa tunnustuksellisuutta musiikissa. Hän oli siinä suhteessa sittenkin lähellä Ravelin ”kansalliseksi ranskalaiseksi tietoisuudeksi” nimeämää

1403 Klami 1935.

1404 Orenstein (compil. & ed.) 1990, 402–403.

1405 Klami 1950a.

1406 ”Poème de l’extase on joka tapauksessa muhkea ja välittömällä innostuksella sävelletty teos, mutta teennäisistä eleistä ja teatraalisesta paisuttelusta se ei ole aivan vapaa.” Klami 1939. Ks. myös luku 5.2. Opinnot Pariisissa: Ravel, Schmitt ja Rolland, s. 255.

1407 Rouva Toini Klami Helena Tyrväiselle suullisesti 1970-luvun alkupuolella.

”pidättyvää tietoisuutta” ja vastaavasti kauempana saksalaisten ”avosydämisestä tietoisuudesta”.

Kysymystä Klamin musiikin suhteesta Ranskan klassiseen kulttuurivirtaukseen sotienvälisenä aikana voidaan lähestyä kolmen esimerkinomaisen näkökulman kautta.

1. *Historialliset tyylimallit*. Klami ei tullut koskaan yhtä lähelle historiallisiin tyylihalleihin nojaamista kuin vuonna 1931 sarjassa kamariorkesterille *Hommage à Haendel* (Kunnianosoitus Händelille). Ranskalaisen innoituksensa säveltäjä tunnustaa ranskankielisessä otsikossa, mutta etäinen genrelähtökohta on Händelinkin käyttämä concerto grosson laji. Näin hän näyttäytyy jälleen enemmän kosmopoliittina ja eurooppalaisena kuin eksklusiivisesti kansallisten sitoumusten perusteella orientoituvana säveltäjänä. Klami oli tietoinen Händelin merkityksestä Honeggerille.<sup>1408</sup> Tässä esimerkkinä toimii sarjan viimeinen, neljäs osa. Klami esittelee *tutti*-avauksen jälkeen selloilla energisen yksiaänisen *fugato*-teeman, jonka polyfonista käsittelyä valistunut kuuliija jää odottamaan (HN 22–, *esimerkki* 34). Klami irrottautuu kuitenkin nopeasti historiallisesta viitekehyksestä ja etenee kohti teeman sulauttamista kenttämaisen sointijatkumon osaksi, jolloin sen karakteristiset ominaisuudet myös hämärtyvät. Ehkä säveltäjän tarkoituksena oli muistuttaa kunnioittamansa mestarin Bachia vapaammasta suhtautumisesta oppineisiin käytäntöihin.<sup>1409</sup> Hän otti kuitenkin samalla huomionarvoisesti käyttöön yhden erikoislaatuksen ja keskeisen oman orkesteritekstuurityypinsä, jota hän oli soveltanut eri teoksissa vuosien ajan mm. Ravelin, Rimski-Korsakovin ja Stravinskyn varhaisemman kauden teoksia tutkiessaan. Sointikuva on samalla kaukana siitä, jonka Cocteau määrittä ranskalais-klassiseksi kuvatessaan Satien modernismia.<sup>1410</sup> Sama Klamin tekstuurityyppi tavataan mm. *Kalevala-sarjan* vuonna 1943 sävelletyissä osassa ”Terhenniemi”. *Hommage à Haendel* ei erotukaan säveltäjänsä tuotannosta minkään erityisen ”klassisen kauden” edustajana. Historiallisen tietoisuuden ja innovaation tasapaino on tässä rinnastettavissa monien 1900-luvun alun ranskalaissäveltäjien ihanteeseen ilman että Klami mukautuisi enempää heidän tai usklassisen Stravinskyn kuin historiallisten lajienkaan tyyliä lähtökohtaan.

2. *Antiikin kulttuuri*. Klami haki vuonna 1933 apurahaa kirjoittaakseen Kalevala-aiheisen koko illan näyttämöteoksen ”antiikin tragedian antamien viitteiden mukaan: näyttämöteos esilukijoineen, kuoroballetteineen joka noin 18 kuvaelmassa kuvailisi Kalevalan sankareita ja tärkeimpiä tapahtumia”.

1408 Ks. Klami 1930a ja tämän tutkimuksen luku 9.3. Partiisin Honegger-kultti ja ”ranskalaisen musiikin ranskalaisuus”, s. 273 viite 885.

1409 Vrt. Walker 2001.

1410 Esim. Cocteau 1918, 33–41.

The image shows three systems of a musical score for 'Hommage à Haendel, osa 4 Allegro, t. 10-21'. The staves are labeled Vni II, Vle, and Vc. The first system starts at measure 22, the second at measure 13, and the third at measure 17. The Vc. part has dynamic markings 'p' and 'pp'.

**Esimerkki 34. *Hommage à Haendel*, osa 4 Allegro, t. 10-21.**

Päämääränä oli esitys *Kalevalan* satavuotisjuhlien 1935 yhteydessä.<sup>1411</sup> Toteutumatta jääneen suunnitelman oli ehkä tarkoitus viitata kansalliseepoksen suomalaisen ideataustan grekomaniaan, mutta esilukijan maitseminen johtaa myös ajatukseen, että innoittajina oli ranskalaisia esikuvia. Esilukijan osuus sisältyi esimerkiksi Sofokleen tekstiin nojaavaan Stravinskyn ja Cocteaun oopperaoratorioon *Œdipus Rex*. Esilukijaa käytti myös Klamin ihailema Honnegger oratoriossa *Le Roi David*. Sen ensimmäinen, näyttämöllinen versio oli saanut kantaesityksensä 1921 Jorat'n maaseututeatterissa Sveitsin Mézière-

1411 Ks. Lappalainen & Salmenhaara 1987, 61 ja tämän tutkimuksen luku 17.1. Kalevala-sarjan syntyvaiheet, 605.

sissä olosuhteissa, joiden kansanomaisuus voidaan rinnastaa Klamin odottamien Kalevala-juhlien luonteeseen.<sup>1412</sup>

3. *Les Six* -ryhmä ja ”ranskalainen uusklassismi”. Vaikka Honegger kuvattiin Pariisissa 1920-luvulla usein klassisen suuntauksen edustajaksi siinä missä muutkin *Les Sixin* jäsenet, monet ranskalaiset aikalaiset luonnehtivat ensin mainittua saksalaishenkiseksi ja vähiten ”les-sixmäiseksi” *Les Sixin* jäseneksi. Viitattiin sveitsinsaksalaiseen ”rotutaustaan”.<sup>1413</sup> Klamin Honegger-inspiraatio ilmenee monissa muodoissa, esimerkiksi *Kalevala-sarjan* ensimmäisen osan ’Maan synty’ konemaisissa, futuristisen hälyisissä *Pacific 231* -muistumissa. Se tavataan ehkä koskettavimmillaan 1929 syntyneen ”Lapsisinfonian”, *Symphonie enfantine*n toisesta osasta ’Berceuse’ (esimerkki 35). Kuten todettiin, tutkimuskirjallisuudessa viimeksi mainittuun teokseen on viitattu suorastaan ”Klamin varsinaisen uusklassisen tuotannon alkuna”.<sup>1414</sup> ’Berceuse’ ylittää taiteellisesti ja mittasuhteiltaan sen yhden todennäköisen innoittajan, ranskalaisen protestanttisäveltäjän *Le Roi Davidin* psalmin 7 (esimerkki 36). Sinfonian hitaiden osien perinteen näkökulmasta ’Berceusen’ ilmaisu on pidättyvää, mutta yksilöllistä. Polytonaalisesti sävyttyneen soitukielen ”väärissä sävelissä” ei ole kuten Honeggerin psalmissakaan mitään parodista: väliäänten liikkeet rauhallisessa *sostenuto*-tekstuurissa tuntuvat etsiytyvän kohti kilvoittelevan sielun kipupisteitä. Osassa kuten myös sen mahdollisessa esikuvassa on myös jotain myöhemmän aikakauden protestanttisen suomalaiskilvoittelijan, Joonas Kokkosen teosten *religioso*-sävystä. Jos etsitään esimerkkiä edustamaan tavanomaisimpia mielikuvia 1900-luvun uusklassismista, ’Berceuse’ ei ole mikään ilmeinen valinta. Osa tosin erottuu selkeinä piirtyvine melodioineen ja musiikillista ajankäyttöä leimaavine säännöllisine sointurytmeineen joistakin Klamin leimallisemmin orkesteriväriin varaan rakentavista töistä.

Heiniön mukaan ”niistä Keski-Euroopan taistelutantereista, joilla atonaaliset ja tonaaliset suuntaukset ottivat yhteen”, ”[e]täämmälle jäävien kansakuntien kohdalla uusi tonaalisuus voidaan usein nähdä pikemminkin kansallisen tradition jatkeena kuin muualta omaksuttuna restauraatiopyrkimyksenä”.<sup>1415</sup> Sitooko Klamin tonaalisuuskäsitys säveltäjän Heiniön tarkoittamassa mielessä osaksi kansallista traditiota? Milhaud’n yksinkertaistavasta huomautuksesta, että latinalaiset ovat diatonisia ja teutonit kromaattisia,<sup>1416</sup> käy ilmi,

1412 Vrt. Roy, Joseph 1992, 24–26.

1413 Ks. tämän tutkimuksen luku 9.3. Pariisin Honegger-kultti ja ”ranskalaisen musiikin ranskalaisuus”, ks. s. 272–273.

1414 Näin kirjoittaa Mikko Heiniö viitaten Erik Tawaststjernaan, mutta tosiasiaa Tawaststjerna ei käytä kirjoituksessaan sanaa ’uusklassinen’ vaan puhuu ’klassisuudesta’. Ks. Heiniö 1985a, 179 ja Tawaststjerna 1959.

1415 Heiniö 1985, 4.

1416 Milhaud 1982d, 201.

Example 35 shows a piano reduction of a piece from *Symphonie enfantine*, op. 2, 'Berceuse', measures 65-77. The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps). The tempo/mood is marked 'dolce'. The music features a simple, lullaby-like melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line uses chords and single notes. The piece ends with a final chord in measure 77.

Esimerkki 35. *Symphonie enfantine*, osa 2 'Berceuse', t. 65–77. Pianoreduktio.

Example 36 shows a piano part from Honegger's *Le Roi David*, 7. Psaume (Ah, si j'avais des ailes de colombe), measures 6-9. The score is in 12/8 time, key of D major (two sharps). The tempo/mood is marked 'pp tranquillo'. The music features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line uses chords and single notes. The piece ends with a final chord in measure 9.

Esimerkki 36. Honegger: *Le Roi David*, 7. Psaume (Ah, si j'avais des ailes de colombe, pianopartituuri), t. 6–9.

ettei tonaalisuuskriteeri ole käytännössä sen ongelmattomampi musiikinhistoriallisen aseman luokitusperuste kuin restauraatioajatuskaan. Tässä tutkimuksessa on myös todettu, että termejä atonaalisuus ja polytonaalisuus käytettiin 1920-luvun alkuvuosina usein toistensa synonyymeinä.<sup>1417</sup> Heiniön ja Salmenhaaran uusklassisminäkemys näyttää palautuvan siihen sotienväliseen asetelmaan, josta Richard Taruskin kirjoittaa hakusanan 'nationalismi' alla seuraavaan tapaan: ”Seuraavan neljännesvuosisadan ajan [1920-luvun alusta alkaen] musiikin maailma oli taistelutanner, jolla kaksi nationalistista diskurssia [ranskalainen ja saksalais-itävaltalainen] kilpaili valta-asemasta universalismin ulkokuoren takana.”<sup>1418</sup>

1417 Ks. de Médicis 2005, 576, 585 ja tämän tutkimuksen luku 3.3. Modernismin pariisilaisen eriytymiskehityksen piirteitä, s. 124.

1418 Taruskin 2001. Näkemys sijoittuu seuraavaan Taruskinin muotoilemaan ajatusyhteyteen: ”The battle of covert nationalisms was very much an open secret. It is what Ravel had in mind (though he characteristically put the question of nationality behind a smokescreen) when he told an interviewer, as early as 1911, that ‘the school of today is a direct outgrowth of the Slavonic and Scandinavian school, just as that school was preceded by the German, and the German by the Italian’. And it is what Schoenberg had in mind when he announced his invention of 12-note technique to Josef Rufer, in 1921 or 1922, by saying, ‘today I have made a discovery that will ensure the supremacy of German music for the next hundred years’. For the next quarter-century, the world of music would be a battlefield in which two national discourses vied for supremacy under cover of universalism.”

## 16. Klami kansankuvaajana: kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli teoksessa *Kuvia maalaiselämästä* (*Kansanjuhla*)

Klami antoi teokselleen *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* pääotsikoksi ranskankielisen, suomenkielisen otsikon merkityksestä hieman poikkeavan muodon *Scènes de la vie campagnarde (Fête populaire en plein air)*. Ranskankielisen lajitermin 'scène' suomenkielisenä käännöksenä 'kuva' on tuttu ainakin Sibeliuksen *Scènes historiquesin* (Historiallisia kuvia) tapauksesta. Käännöskäytännön monitahoista problematiikkaa havainnollistavat Stravinskyn *Le Sacre du printempsin* ja Musorgskin "Näyttelykuviin" liitetyt erikieliset lajitermit. Klamin teosluetteloon 1930-luvun alussa ilmestynyt lajimääre 'kuva', käytännössä monikollisesti 'kuvia', kertoo säveltäjän uudesta kiinnostuksesta musiikillisen representaation mahdollisuuksiin. Vuonna 1932 valmistuivat orkesterisarjat *Merikuvia* ja *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*. Klami on myös viitannut *Kalevala-sarjan* vuoden 1933 versioon nimellä "Koreografisia kuvia Kalevalasta".<sup>1419</sup> "Maalauskuvien" perusteella voidaan seurata, miten Klami käsitteli yhtä kansallisen musiikin keskeisistä identiteettisymboleista, Suomen kansaa.

Klamin suomalaisten edeltäjien ja aikalaisten, etenkin hänen sävellyksenopettajansa Erkki Melartinin tuotannossa 'kuva' tai 'kuvia' oli suosittu pianominiatyyprien lajimääre. Kappaleet olivat Schumannin "Lapsikuvien" (*Kinderszenen*) hengessä usein lapsiaiheisia tai lasten opeteltaviksi tarkoitettuja.<sup>1420</sup> Harvalukuisempien kuviksi nimettyjen orkesteriteosten joukosta

1419 Osin epäluotettavassa kirjoituksessaan "Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita" vuodelta 1957 Klami kirjoittaa Kalevala-sarjan ensi version 1933 tapahtuneesta kantaesityksestä: "Tämän neljä osaa käsittävän sarjan joka ohjelmassa kävi nimellä Koreografisia Kuvia Kalevalasta, Georg Schnéevoigt johti seuraavana vuonna [avausosan Maan synty 1932 tapahtuneen kantaesityksen jälkeen] eräässä sinfoniakonsertissa." Klami 1973, 46. Ilmeisesti Klami ei muistanut asiaa täsmällisesti. Konsertin ennakkoilmoittelussa teosotsikkona oli "Kalevala-sarja". Ks. esim. Uusi Suomi 1. ja 2.12. (Uusi Suomi 1933a, Uusi Suomi 1933b) 1933 ja Helsingin Sanomat 2.12. 1933 ja arvosteluissa esiintyivät ainakin nimitykset "Kalevala-sarja", "Kuvaelmia Kalevalasta" ja "Kalevala". Teoksessaan *Suomen säveltaide* Toivo Haapanen (1940, 156) käytti neliosaisesta versiosta nimitystä "Kuvia Kalevalasta". Nykyisin on tavallista viitata *Kalevala-sarjan* ensimmäiseen versioon teosotsikolla "Koreografisia kuvia Kalevalasta", ks. esim. Aho 1985, 34, Salmenhaara 1996a, 326 ja Aho & Valkonen 2000, 148, 316.

1420 Kuva-aiheisia suomalaisia pianosävellyksiä ovat (teosotsikot ja sävellysvuodet il-



erottuvat omana kategorianaan sävellykset, joiden tarkoituksena on olla kuvia Suomesta tai sen alueista.<sup>1421</sup> Klamin musiikin identiteettisidosten ymmärtämiseksi on paikallaan pohtia, onko hänen kuvillaan tällainen tarkoitus. Toisesta näkökulmasta käsin voidaan myös kysyä, oliko nyt tarkasteltava teos vastaus hänen uuden elämäntilanteensa asettamiin vaatimuksiin, jotka Leevi Madetoja muotoili omalla tavallaan Klamin toisen sävellyskonsertin kriittikkona. Huomautettuaan silloin orkesterinkäsittelyn yhtymäkohdista Ravelin, Stravinskyn ja ”ranskalaisvenäläisen koulun” kanssa konsertinantajan entinen historianopettaja jatkoi:

Ja mitä Klamin musiikkiin tulee, olemme juuri tuossa mielessä herkässä kohdassa: meidän on vaikea nähdä hänen kasvojansa. Orkesterisäveltäjän virtuosinäytteenä olisi Klamin ohjelma varmasti missä tahansa ulkomaillakin herättänyt huomiota, mutta hänen taiteilijahahmostaan luulisimme kansainvälisenkin yleisön jääneen ymmälle. Hän on yleiseurooppalainen, imenyt Europan itseensä tahtoisin sanoa, mutta hänen taiteelleen olisi kenties ollut eduksi, jos jokin pieni nurkka suomalaista maankamaraakin olisi tullut mukaan. Arkaisoitu taide ei voi pysyä elinvoimaisena, jos sen tuki-kohtat ovat niin kaukana. Ne täytyy istuttaa lähemmäs itseään. Sielulliselta kannalta katsoen näyttää tässä Klamilla olevan uusi kehitysvaihe edessään, ja me toivomme hänen sen onnellisesti läpäisevän.<sup>1422</sup>

Jää arvoitukseksi, mitä Madetoja tarkoittaa puhuessaan ”arkaisoidusta taiteesta”, voidaanhan Klamin konserttiohjelman sävellyksistä vain

---

moitettuna lähinnä teoksen *Suomalaisia sävellyksiä* [1994] mukaan) mm. Ilmari Krohn: Varjokuvia lasten elämästä (1888); Erkki Melartin: Kuvia, 12 pientä pianokappaletta, Syyskuva (sävellyksessä Kuusi pianokappaletta), Iltakuva (sävellyksessä Lyyrillisiä pikkukappaleita), Noli me tangere (Stämmingsbilder), Pienoiskuvia I–III, Varjokuvia I–II (jälkimmäisessä Iltakuva *Karjalasta*), Lapsikuva (sävellyksessä Ääniä hämärydestä); Selim Palmgren: Ländliches Bild (sävellyksessä Finnische Lyrik 1906–1908); Toivo Kuula: Satukuvia 1–3 (1912); Leevi Madetoja: Pienoiskuvia pianolle (1914); Ilmari Hannikainen: Kuvia lasten elämästä (1922), Debussyn varjokuva (sävellyksessä Viisi pianokappaletta, 1921); Sulho Ranta: Aamusta iltaan, kuvia lasten maailmasta (1927, myös orkesterille 1928); Sibelius: Winterbild (1929); Kesäisiä kuvia, sarja pieniä pianosävellyksiä lapsille (1940), Lapsikuvia III: Sadun nuottikirja (Kuvakirjan lehtiä, 1942). Lauluäänelle sävellettyjä ovat Leevi Madetojan duetto Iltakuva (1919, L. Onerva) sekä kuorolle kirjoitetut Selim Palmgrenin Merikuva (Larin-Kyösti), Toivo Kuulan Kesäkuva (1914, E. Eerola) ja Sulho Rannan Iltakuva (1924, L. Onerva).

1421 Kuva-aiheisia suomalaisia orkesterisävellyksiä ovat (teosotsikot ja sävellysvuodet ilmoitettuna teoksen *Suomalaisia sävellyksiä* mukaan) mm. Jean Sibelius: *Historiallisia kuvia* (oik. *Scènes historiques*) I (1899/1911) ja II (1912); Erkki Melartin: *Karjalaisia kuvia*; Selim Palmgren: *Vuodenajat* (*Kuvia Suomesta*) (1908); Sulho Ranta: *Kainuun kuvia* (1933); Väinö Raitio: *Kesäkuvia Hämeestä* (1935); Leevi Madetoja: *Maalaiskuvia* (1936, sarja musiikista elokuvaan *Taistelu Heikkilän talosta*); Erkki Melartin: *Unikuva* (*Traumgesicht*) (1910); Sulho Ranta: *Vuoden vieressä* (*Lapsikuvia* II) (1933, myös pianolle).

1422 Madetoja 1931. Ks. myös luku 14. Klami orkesterinkäyttäjänä, 484.

*Tšeremissiläinen fantasia* haluttaessa tulkita sävyltään muinaisaikaiseksi.<sup>1423</sup> Hämärään muotoiluun syyllystyneen, mutta kiistatta sivistyneen, Eurooppaa ja Ranskaa nähneen kirjoittajan ajatuksena ei voinut olla suomalaisen ja eurooppalaisen taidemusiikin esittäminen toistensa vastakohtina.<sup>1424</sup> Hän varoittaa Klamia yleiseurooppalaisuudesta – taiteen kosmopoliittisuudesta – ja näyttää pitävän tätä ominaisuutta ”ranskalaisvenäläiselle koululle” luonteenomaisena. Arviosta, että kuulijan on Klamin musiikissa ”vaikea nähdä hänen kasvojansa”, nähdään Madetojan omaksuneen romantiikasta juontuvan käsityksen musiikista yksilöllisenä ilmaisuna, mihin ajattelutapaan originaalisuuden ja orgaanisen teoksen kategoriat läheisesti liittyivät.<sup>1425</sup> Vuonna 1925 hän oli kuvannut Ravelia samasta lähtökohdasta jonkinlaiseksi konstruktivistiksi: ”säveltäjä-insinööriksi” ja ”kemistiksi”, joka ei paljasta musiikissaan ”säveltäjän sisäistä elämää”.<sup>1426</sup> Mikäli hänen tarkoituksenaan oli kannustaa Klamia yksinkertaisesti persoonallisempaan ilmaisuun, hänen hahmottamansa kaukana-lähellä-akseli ja sen yhdistäminen ”suomalaiseen maankamaraan” oli ajatuksena problemaattinen. Niin kiintynyt kuin nuori säveltäjä kaakkoisen Suomen kotiseutuunsa olikin, tuo kiintymys ei välttämättä tuottanut sellaisia symbolisia ilmaisuja, jotka Madetoja olisi saattanut tunnistaa autenttisesti suomalaisiksi.

Klamilla oli 1930-luvun alussa Madetojan arvostelusta riippumattakin ratkaistavanaan suuria kysymyksiä, jotka koskivat hänen suhdettaan ajan eurooppalaisen musiikin nykyvirtauksiin, mutta samalla sen lajiperinteisiin monine oheiskysymyksineen. Näihin lukeutuivat myös kysymys musiikin todellisuuspohjasta ja säveltäjän yhteiskunnallisesta vastuusta. Sen jälkeen kun atmosfäärinen *Symphonie enfantine* oli vuonna 1929 valmistunut, hän tarttui sinfonian genreen vasta seuraavan vuosikymmenen lopulla; sinfonia nro 1 valmistui vuonna 1938. Yksi pohdinnan kohde Klamille muodostui musiikin

1423 Olavi Ingman (1931) toisen sävellyskonsertin arvostelijana *Suomenmaa*-lehdessä 15.12. katsoi Klamin tässä teoksessaan onnistuneesti eläytyneen ”primitiiviseen kansanpsykeen”. Lisäksi konsertissa esitettiin ’3 Bf, *Opernredoute* ja *Symphonie enfantine*.

1424 Monet kirjoittajat ovat pohtineet Madetojan arvostelun tarkoituksperiä. Jukka Sarjala (1991, 52) kirjoittaa rohkeasti yleistäen: ”Leevi Madetojan kritiikki Klamin sävellyskonsertista joulukuussa 1931 pyrki tekemään tiettäväksi, että jos säveltäjä halusi olla originelli, hänen oli oltava kansallinen ja jos hän halusi olla kansallisesti merkittävä, hänen tuli olla originelli.” Sarjala on varmasti oikeassa huomauttaessaan, että kosmopoliittisuudessa nähtiin tyyllillisen eklektismin vaara. Heiniö (1985a, 179) huomauttaa: ”Se mitä kriitikot lähinnä jäivät kaipaamaan, ei ollut kansallisempi vaan persoonallisempi ilme.”

1425 Ks. luku 1.1. Orgaanisuus ja originaalisuus romantiikan ihanteina.

1426 Madetoja 1925a. Ravel valotti eräässä mielessä klassistista näkemystään ilmaisukysymyksestä sanoessaan lehtihaastattelijalle 1924: ”Katson vilpittömyyden olevan taiteen suurin puute, koska se sulkee ulkopuolelleen valinnan mahdollisuuden.” Orenstein (compil. & ed.) 1990, 433.

aihepiireistä, millä alueella oli kysymys enemmästä kuin soivan asun luomista säveltäjää itseään kiinnostaville aiheille. Kyky puhutella kotimaisen yleisön mielikuvamaailmaa muodostui hänen taiteilijakohtalonsa kannalta keskeiseksi. Tässä tutkimuksessa on jo pohdittu, loiko Klami 1930-luvun sävellyksiinsä päämäärätietoisesti suomalaiseen kuulijaan vetoavaa kansallista samastumispintaa. Nyt on aihetta selvittää, hakiko hän luontokuvan kautta yhteyttä romanttiseen perinteeseen ja suomalaisen kansallistyylin ideaan.

Musiikillisen luontokuvan maiseman paikantaminen ilman näyttämölistä tai sanallista kommentaaria on vaikeaa ja epävarmaa.<sup>1427</sup> Vuonna 1947 suomalaista lehtihaastattelijaa askarrutti kysymys *Merikuvien* yhteydestä sen säveltäjän henkilökohtaisiin kokemuksiin ja elämänpiiriin. Haastattelija tiedusteli innokkaana purjehtijana tunnetulta Klamilta osan '3 Bf' taustoista.

– Onko 3 Bf syntynyt jollakin purjehdusmatkalla?

– Kyllä, käydessäni kerran ennen sotaa Lavansaarella. Silloin oli todella hyvä tuuli. Purjehdin usein Lavansaareen, Tytärsaareen ja niihin muihin. Olisi hauska vielä joskus päästä sellaisille matkoille.<sup>1428</sup>

Klami viittasi vastauksessaan Suomenlahden saariin, jotka oli toisen maailmansodan jälkeen jouduttu luovuttamaan Neuvostoliitolle. Hän saattoi olla halukas yhtymään haastattelijan romantisoivaan ajatukseen ikään kuin välittömästi, luonnon lahjana syntyneestä sävellyksestä siitä erityisestä syystä, että osaa '3 Bf' oli kritisoitu liian ilmeisistä yhtymäkohdista Ravelin *Boléro* kanssa.<sup>1429</sup> Säveltäjä saattoi jopa itse olla vastuussa haastattelijan päätelystä, olihan hän merkinnyt osan alkulehdelle selittelynmukaisesti: ”Tämä teos ei pyri kuvailemaan meren jylhyyttä, sen liikkeitä ja värejä. Se on vain kuvaus tyytyväisyyden ja huolettomuuden tunteesta, kun purjeissa on 3 Bf takalaitainen, elokuun auringon helottaessa zeniitissä.”<sup>1430</sup> Ajatus, että Klami ammensi sävellystyössään tutuista elämänpiireistä ja omista koemuksistaan, ei olisi itsessään mitenkään outo. Miten siis piirtyy ja paikantuu ”Maalaiskuvien” kuvasto, jonka Klami halusi nuorena Suomessa toimivana ammattisäveltäjänä nyt jakaa yleisönsä kanssa? Teoksen itsensä perusteella tämä ei ole yksiselitteistä. Kuvastolla voi kuitenkin olla Klamin oman kokemuspiirin kautta yhteys hänen rakkaaseen synnyinseutuunsa Virolahteen.

Kuulijasta ja hänen taustatiedoistaan riippuen Klamin lapsuuden ja nuoren aikuisuuden elämänpiiriä ja vuorovaikutussuhteita koskeva tieto ei välttämättä ulota merkitystään musiikkikokemuksen alueelle. Tämäntapainen

<sup>1427</sup> Dahlhaus 1989, 257.

<sup>1428</sup> Aniane 1947.

<sup>1429</sup> Vrt. luku 13.3.3. Espanjalainen innoitus, s. 475 viite 1259.

<sup>1430</sup> Tämä kuvaus ja käsikirjoitukseen merkitty päiväys ”Virolahdessa 7. VIII -30” on julkaistu *Merikuvien* (*Sea Pictures*) painetussa partituurissa, s. 67.

tutkimustieto voi silti valaista säveltäjän taiteen erikoislaatua ja siihen kuuluneiden valintojen spesifisyyttä. On tiedossa, että osa nuoren Uuno Klamin omaa elämänpiiriä olivat Virolahden VPK:n järjestämät kesäjuhlat. Niihin kuuluivat Ravijoen nuorisoseuran torvisoittokunnan esitykset ja tanssi sekä puheet, jotka olivat huviveron välttämiseksi tärkeitä.<sup>1431</sup> Yksi ”Maalaiskuvi-en” osista on käsikirjoituksessa huvittavasti otsikoitu sekakielisesti ”Marche de V.P.K”. Teosluettelossa vuodelta 1934 Klami kutsuu sarjaa ”V.P.K:n kesäjuhliksi”.<sup>1432</sup> ”Maalaiskuvien” musiikki ja otsikot yhdessä sallivat ymmärtää yksittäiset osat yhden paikallisuuden ja taiteellisen näkemyksen osiksi – myös virolahtelaisen, jos niin halutaan.<sup>1433</sup>

### 16.1. Kontekstualisoiva Klami-analyysi, ranskalainen orkesteritaide ja musiikillinen representaatio

”Maalaiskuvien” mahdollisena lähtökohtana on otettava huomioon Klamin identiteettinäkökohtaa musiikillisemmatkin kiinnostuksen kohteet, mutta on tarkoituksenmukaista tarkastella niitä osana musiikillisen representaation ilmiötä. Kysymys Klamin suhteesta kuvallisuuden problematiikan 1900-luvun ensimmäisestä vuosikymmenestä alkaen aktuaalistaneeseen suomalaiseen Debussy-tietoisuuteen, jonka kautta Suomen musiikillisen impressionismin ilmiötä voidaan pitkälle arvioida, johtaa tutkimuksen nyt uudelleen konventionaalisia tyyliluokituksia koskevan ongelman pariin.<sup>1434</sup> Jo Klamin musiikkiopistoaikaisissa 1920-luvun alun oppilastoissa kuultiin ”impressionistisia” piirteitä. Usein sen jälkeenkin säveltäjää on luonnehdittu impressionistiksi.<sup>1435</sup>

Musiikki- ja tutkimuskirjallisuudessa impressionismin käsite ja musiikillinen luontokuva on kytketty läheisesti toisiinsa.<sup>1436</sup> Impressionismi on myös usein haluttu määrittää formaalien tyylipiirteiden perusteella. Painotukset olivat toiset Ranskan taideakatemian jäsenten yhdistäessä termin vuonna 1887 Debussyn teoksiin sekä pitkään tämän jälkeenkin.<sup>1437</sup> Vaikka Debussy itse suhtautui kriittisesti termiin impressionismi,<sup>1438</sup> tämä ei tee

1431 Paula Malmi 2006 ja Aho & Valkonen 2000, 75. Alueen kansanomaisempaa musiikinharjoitusta koskien muistetaan myös kansansoittajat, joihin kuuluvat Klamit hallitsivat sellaisia suomalaisittain perinteisesti katsoen outoja soittimia kuin kitaraa ja sitraa.

1432 Aho & Valkonen 2000, 162.

1433 Kuten luvussa 13.3.3. Espanjalainen innoitus (s. 479–480) todettiin, vastaava tulkinta ei tunnu pätevän *Merikuvien* tapauksessa.

1434 Suomen Debussy-reseptiosta ks. Tyrväinen 2000 ja 2000a.

1435 Ks. Paavola 1928, Buchert 1928, Ingman 1931, Paavola 1931, Turunen 1931, Funtek 1931, Ranta 1932, Tawaststjerna 1960 ja 1960a, Chydenius 1960 ja Nordgren 1980, 10.

1436 Esim. Palmer 1973 ja Fleury 1996.

1437 Jarocinski 1970, 27–30.

1438 Debussyn ja hänen musiikkinsa suhteesta impressionismin käsitteeseen ks. esim. Jarocinski 1970, mm. s. 176. Debussy kirjoitti kustantajalleen Jacques Durandille vuonna

tyhjäksi sen monivaiheista kehityskaarta ja musiikinhistoriallista merkitystä, jollainen sillä oli myös Suomessa.<sup>1439</sup> Kun tässä tutkimuksessa oletetaan Michel Espagnen teoriaa seuraten kulttuuriobjektin merkityksen muuttuvan objektin ylittäessä kahden kulttuurialueen rajan, on samalla varattu mahdollisuus tarkastella Ranskan hedelmöittämää suomalaista ajattelua – myös 'impressionismin' selitysten ja käsitteen piiriin luettujen musiikillisten ilmiöiden saamia muotoja – vapaana alkuperäisyyden ja autenttisuuden kriteerien velvoittavuudesta. Niin Debussyn musiikki kuin siihen ajan myötä tiiviisti yhdistetty termi impressionismikin olivat Suomessa tuontitavaraa. Musiikin ja käsitteen voidaan olettaa koskettaneen säveltäjien mielikuvitusta myös erillisinä ja liittyneen erilaisiin aiempiin ajattelun ja kokemisen järjestelmiin.

Jo Martin Wegelius mainitsi termin impressionismi Debussyn yhteydessä länsimaisen musiikin historiansa suomalaisessa laitoksessa 1904 ja kiinnitti silloin huomiota myös ranskalaisen säveltäjän soinnunkäytön uudensuomalaisiin erityispiirteisiin.<sup>1440</sup> Tämän jälkeen 'impressionismi' tuli kirjoituksissa esiin pitkään satunnaisesti ennen kuin sitä eritteli Debussyn nekrologissa 1918 laajasti Leevi Madetoja,<sup>1441</sup> lehtikirjoittajana musiikillisen impressionismin keskeinen esittelijä Suomessa. Termi vakiintui 1920-luvulla, kymmenisen vuotta Ranskaa myöhemmin.<sup>1442</sup> Kuitenkin jo paljon aiemmin, vuodesta

---

1908 *Images*-orkesterisarjan sävellystyön keskeltä: "Yritän tehdä 'jotain muuta' ja luoda – eräänlaisia – *realiteetteja* – joita imbesillit kutsuvat 'impressionismiksi', siinä varsinkin taidekriitikkojen mahdollisimman huonosti käyttämä termi. He kun eivät kaihdakaan puheita valepukuun: Turner, taiteen mysteerin kaikkein suuremman luojan!" ("J'essaie de faire 'autre chose' et de créer, – en quelque sorte – des *réalités* – ce que les imbéciles appellent 'impressionnisme', terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d'art, qui n'hésitent pas à en affubler : Turner, le plus beau créateur de mystère qui soit en art !) Debussy 2005, 1080–1081.

1439 Vrt. luku 3.6. Uusi, edistys ja modernismi Suomen itsenäisyyden alkuaajan musiikkiajattelussa, s. 134 ja 141.

1440 Wegelius (1904, 607) kirjoittaa: "Ihan uudenaikaisia impressionistisia suuntia edustavat Gustave Charpentier (s. 1860), jonka 'Le couronnement de la muse', värikäs kuvaus parisilaiskansan elämästä, nimellä 'Louise' on esiintynyt useilla Saksan näyttämöillä, ja Claude Debussy (s. 1862), jonka 'Pelléas et Mélisande' on erittäin tunnelmarikas, kiinnostava mutta myös eriskummaisesti soinnutettu sävellys Maeterlinckin *alkuperäiselle* tekstille (ilman runomittaa)." 'Le couronnement de la muse de Montmartre' on tosiasiasa Charpentierin oopperan kolmannen näytöksen kolmas kohtaus. Wegelius ilmoittaa lähteensä merkitsemässään alaviitteessä: "Hän [Debussy] on harmoniaansa ottanut korkeimmat primäriset ylisävelet 7, 11, 13 (Riemann) ja liittää häikäilemättä kokoloppuun alimedianitin ikäänkuin toonilliseen kolmisointuun kuuluvana."

1441 Madetoja 1918. Madetojan Debussy-näkemyksestä ks. myös Madetoja 1913a, Madetoja 1921, Madetoja 1925a, Madetoja 1928 sekä hänen kirjoituksensa seuraavissa lehdissä: *Uusi Suometar* 8.8. 1913, 3.2. 1914, 14.7. 1914; *Karjala* 27.4. 1915; *Helsingin Sanomat* 8.12. 1915, 25.5. 1918; *Lumikukkia* 1918; *Helsingin Sanomat* 31.8. 1918, 19.3. 1919, 19.12. 1919, 12.11. 1920, 3.3. 1922, 24.11. 1925, 5.2. 1927, 19.11. 1929, 18.3. 1930, 24.5. 1930, 8.10. 1930, 8.11. 1931, 19.11. 1931, 28.1. 1932, 11.3. 1932 sekä Madetoja 1987.

1442 Vrt. Byrnside 1980, varsinkin s. 525, sekä Tyrväinen 2000, 157 ja 2000a, 12. Jaro-

1908 alkaen, Suomessa oli Debussy-esitysten yhteydessä tapana korostaa teosten kuvallisuutta, kuvailevuutta ja myöhemmin tyypillisesti maalauksellisuutta, mikä oli Ranskassakin yleistä. Tämä oli aikavälillä 1913–1928 myös Madetojan näkemys, mihin hänellä yhdistyi kriittinen huomautus Debussyn musiikin paikallaanpysyvyydestä.<sup>1443</sup>

Paikallaanpysyvyyttä tähdensivät hänen lisäksi muutkin kirjoittajat. Tulkinta näyttää meillä paljolti perustuneen vanhempaan, musiikin etenemisen merkitystä korostaneeseen saksalaiseen perinteeseen.<sup>1444</sup> Toisentyyppejä kriittisiä painotuksia esiintyy ranskalaisessa ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Debussy-kritiikissä, jonka tulilinjalla olivat aitoranskalaiseksi ominaisuudeksi arvioitun selkeyden puuttuminen säveltäjältä, hänen taiteessaan tavattava liiallinen hienostus sekä Debussyn musiikin viittaussuhde yleisenä esteettisenä kysymyksenä.<sup>1445</sup> Suomessa puuttui toisaalta Ranskassa tavallinen kuvauksen kohteen ja kuvauksen välikappaleena toimivan säveltäjä–kokijan välittäjäroolin problematisointi melkein kokonaan, ja meillä Debussyn usein eksoottisista ja esoteerisista aiheista ja musiikin erikoislaatuudesta tunnesisällöstä puhuttiin melko pinnallisesti.<sup>1446</sup> Paitsi yleisestä kulttuuritaustan

---

cinski (1970, 32) kuitenkin huomauttaa, että termiä impressionismi käytettiin Ranskassa yleisesti jo vuoden 1905 tienoilla kuvaamaan Debussyn musiikkia.

1443 Madetojan Debussy-käsitykseen ilmestyi aikaa myöten uusia vivahteita. Hän katsoi 1925, että ”Debussyn viimeisimmässä tuotannossa huomaa selvästi pyrkimystä metafyylliseen mietiskelyyn” (Madetoja 1925a) ja kirjoitti myöhemmin (Madetoja 1928): ”– Debussy viimeisissä teoksissaan osoittaa selviä merkkejä tyylinmuutokseen, teemalliseen musiikkiin päin.”

1444 Jarocinski (1970, 33–35) huomauttaa, että monet vaikutusvaltaiset Debussyn musiikin ja musiikillisen impressionismin käsitteen erittelijät olivat saksalaisia tai itävaltalaisia: Richard Hamann, Werner Weissbach, Ernst Kurth, S. von Hausegger, W. Harburger, Werner Danckert, H. Kölsch, Otto Wartisch, Heinz-Günther Schultz, Jakobik ja Arnold Schönberg.

1445 Tunnettuja, historiallisesti merkittäviä Debussy-kriittisyyden aikalaisilmauksia ovat Jacques Rivièren artikkeli ”Le Sacre du printemps” vuodelta 1913 (Rivière 1980) ja Jean Cocteaun pamfletti *Le coq et l'arlequin* (1918). Ks. myös Landormy 1921 ja Messing 1988.

1446 Tämä huomio on yleisluontoinen, ja poikkeuksiakin oli. Pariisin Schola Cantorumissa sävellystä Vincent d'Indyn johdolla 1913–1914 opiskellut Bengt Carlson kirjoitti erityisen näkemyksellisesti Debussyn nekrologissa (1918): ”De som giltiga erkända skönhetsmedlen tillfredställde honom icke; han förnam inom sig klanger och syner, som av andra kanhända skulle ha dömts att tillhöra drömmarnas ogripbara värld, om ej hans konstnärssöra förmått avlyssna dem ur slättens framsvepande vind, ur stämningen hos det nattliga [l]andskapet höljt i dunkel eller badande i månens l [!] trolska sken, befolkade av fauner och nymfer, kort sagt ur allt, som gav hans poetiska sinne någon näring. Ty framför allt var han en diktare, och jag tror att han i likhet med många samtida franska konstnärer lät sina känslor starkt påverkas av den grekiska antikens skönhetsideal och gärna försatte sina objekt i en sådan forntida miljö, belyst av antikens höga blå himmel och beskuggad av dess pinier. Därav denna ständiga återhållsamhet i alla känsloutbrott, så hyllad av de gamla filosoferna, därav denna balsamiska vällukt hos harmonierna, som

erilaisuudesta tällaiset seikat muistuttavat tosiasiaista, että Suomessa tehtiin luonnehdintoja ja yleistyksiä Debussyn tuotannon kapean tuntemuksen pohjalta ja nojaten paljolti kirjallisiin lähteisiin, jotka olivat usein saksalaisia. Tästä kaikesta oli ilmeisesti seurausta monissa kirjoituksissa tavattava spekulatiivinen, teoretisoiva ote.<sup>1447</sup>

Madetojan ja samalla suomalaisen impressionismikäsitteen erityispiirre on Ranskan – Venäjän yhteyden merkityksen korostaminen. Madetoja kirjoittaa suorastaan venäläis-ranskalaisesta ”koulukunnasta”<sup>1448</sup> ja ”venäläis-ranskalaisesta ns. *impressionismista*”<sup>1449</sup> rajaten samalla musiikillisen kulttuurialueen, jolla Klamikin mieluusti liikkui. Madetoja oli selvillä Ranskan ja Venäjän välisen liittolaisuussuhteen merkityksestä musiikki-ilmiöiden kehitykselle.<sup>1450</sup> Ajatellen ranskalaisen musiikkielämän nationalistisia korostuksia kirjoitusten ilmestymisajankohtana hänen määrittämänsä kategoriat olivat kaikkea muuta kuin neutraaleja. Ranskassa ranskalaisen musiikin ranskalaisuus oli tällöin muodostunut arvokkaaksi yhteiseksi tavoitteeksi ja innokkaan mielipiteenvaihdon aiheeksi. Debussyn oli jo varhain huomattu olleen avoin Musorgskin uudistuksille.<sup>1451</sup> Häneen ennen pitkää kohdistuneita, voimistuvia

---

till och med i all deras dissonansrikedom verka diskreta, och därav slutligen den utomordentliga genomskinligheten hos denna orkesterklang, som osökt leder tanken till den sydländska atmosfärens kristallklarhet.”

1447 Vastaavan ilmiön on huomautettu koskevan myös suomalaista uusklassismia ja dokdefonian reseptiä. Heiniö 1985, 34 ja 1995, 70–72.

1448 Madetoja 1921.

1449 Madetoja 1928.

1450 Madetoja (1918) muistutti ranskalaisen säveltäjän nekrologissa Debussyn perehtyneen aluksi ”Ranskan itäisen liittolaiskansan uudempiin musikaalisiin ilmiöihin, etupäässä Mussorgsky’n, tuohon myöhään keksittyyn neroon ja hänen pääteokseensa, Boris Godunov-oopperaan” ja mainitsi Debussyn ihastuksen ”uusvenäläisen musiikin eksootisiin sävelkuviin ja mosaiikkimaiseen orkesterinkäyttöön, värikkäisiin arotunnelmiin”.

1451 Vrt. luvut 9 s. 256 ja 9.2. s. 268. Pariisiin tutustuessa vuonna 1908 Diaghilevin ansiosta *Boris Godunoviin* yhtymäkohdat *Pelléas et Mélisanden* kanssa herättivät Debussyn kannalta kiusallista keskustelua. Debussyn Musorgskia kohtaan varsinkin 1890-luvulla tuntema kiinnostus on dokumentoitu. Hänen suhteestaan Musorgskiin ks. myös hänen vuonna 1901 nimimerkillä Monsieur Croche julkaisemansa kirjoitus (Debussy 1992a) sekä Schaeffner 1953. Vuonna 1926 säveltäjä Raymond Bonheur muisteli oopperaan *Boris Godunov* liittyen: ”Tuntikausia, kokonaisten iltojen ajan, väsymättömänä pianon äärellä Debussy tutustutti meidät tähän suurenmoiseen teokseen, joka myöhemmin herätti niin suurta vastakaikua.” (”Pendant des heures, des soirées entières, Debussy, infatigable au piano, nous initiait à cette œuvre formidable qui devait, dans la suite, avoir un tel retentissement.”) Walter Rummelille, yhdysvaltalaiselle pianistille, säveltäjä kirjoitti vuonna 1916: ”On paikallaan antaa kaikki tunnustus ihmeelliselle musiikin ymmärryksellenne, Bachista Musorgskiin – Debussyn kautta – ulottuvan musiikin – viimeisen nimistä mainitsen soinnikuuden vuoksi.” (”– il faut rendre hommage à votre prodigieuse compréhension d’une musique qui va de Bach à Moussorgsky – en passant par Debussy, – ce cite ce nom pour l’euphonie.”) Debussy 2005, 131, 2030, ks. myös s. 1098.

syytöksiä raskauttavasta ”epäranskalaisuudesta” perusteltiin vetoamalla hänen omaksumaansa ”venäläiseen” ja Wagner-vaikutukseen.

Siinä missä ranskalaisten ranskalais-kansalliseen musiikki-identiteettiin yhdistämien tyylikriteerien katsottiin velvoittavan ranskalaisia säveltäjiä, muunmaalaisia kannustettiin laajalti oman kansallisen erikoislaatunsa viljelemiseen. Mikäli Klami halusi olla tämän tapaisessa ranskalaisittain yleisessä ideologisessa asetelmassa kansallinen, nationalismin periaatteen mukaisesti hänelle oli tarjolla vain mahdollisuus olla suomalais-kansallinen.<sup>1452</sup> Sekä hänen venäläistä musiikkia kohtaan tuntemastaan kiinnostuksesta että hänen varhaisen tuotantonsa alleviivatuista espanjalaisista, itämaisista ja jazz-piirteistä ja teosotsikoista jo nähdään hänen kieltäytyneen sellaisesta mahdollisuudesta. Klamin impressionismikäsityksen taustalle voidaan olettaa jossakin muodossa Madetojan näkemys Ranska–Venäjä-akseleineen, mutta heidän käsityksensä impressionismista enempiä kuin kansallisen sitoutumisen kysymyksestäkään eivät olleet yhteneviä.

Klami itse nojautui kriitikkona joskus impressionismin käsitteeseen, mutta totesi vuonna 1937 Ravelista kirjoittaessaan sen olevan harhaanjohtava.<sup>1453</sup> Kun hän samalla korosti ihailemiensa Ravelin, Debussyn, Chabrier’n ja Berliozin tyylin ja ajattelutavan yhteyttä, voidaan päätellä, että näiden peräti sadan vuoden ajanjaksolle asetuvien säveltäjien kytkeminen toisiinsa ei perustunut tyyliin laajasti ottaen vaan heidän orkesterinäkemukseensä (josta erkaantuu hänen todennäköisesti tuntemansa, Berliozista Rimski-Korsakovin kautta Raveliin palautuva haara<sup>1454</sup>) sekä Klamin kriitikkona monesti esille tuomaan ihanteeseen: säveltäjän näkemykselliseen, konventioista irtautuvaan välittömään kuvauskykyyn, jonka osatekijä älykäs oivallus oli.<sup>1455</sup> Tällainen arvos- tus ei luonteenomaisesti kohdistu kokijan ulkopuolelta tulevien ärsykkeiden herättämien aistivaikutelmien ikään kuin tahdottomaan toistamiseen musiikissa.<sup>1456</sup> Se yhdistää Klamin ”absoluuttisesta”, autonomisesta teoskäsityksestä ja tietyn modernismikäsityksen spesifisti musiikillisesta rakenteellisesta

---

1452 Cocteau (1918, 29) kirjoitti: ”Venäläinen musiikki on ihailtavaa, koska se on venäläistä musiikkia. Venäläinen ranskalainen musiikki tai saksalainen ranskalainen musiikki ovat välttämättä sekarotuisia, vaikka ne saisivat innoituksensa jostain Musorgskista, jostain Stravinskysta, jostain Wagnerista, jostain Schönbergistä. Vaadin ranskalaista Ranskan musiikkia.” Sellaisten ”periferioiden” kuin Suomen ja muiden Pohjoismaiden musiikkia kiitettiin näihin aikoihin sitä varmemmin mitä selvemmin siinä havaittiin ei-saksalaiseksi miellettyä ”luonnollisuutta” ja kansanmusiikkivaikutusta (Tyrväinen 2006).

1453 Ks. luku 14.1. Klamin orkesteri-ihanne, s. 487.

1454 Berliozin merkityksestä venäläisille ja ranskalaisille säveltäjille ks. Massip & Reynaud (dir.) 2003, 146, Macdonald 2003, 129, Holoman 2003, 173, Holoman 2003a, Orenstein (compil. & ed.) 1990, 23.

1455 U.K.-i 1931, 1932a, 1933, 1935d, 1936a, 1937, 1937b, 1940, 1940a, 1940b ja 1942.

1456 Vrt. Jarocinski 1970, 28–29 musiikillisen impressionismin käsitteeseen liittyen.



painotuksesta erottuvaan, vanhempaan käsitykseen musiikista taiteena ja osana taiteiden suurta kokonaisuutta.<sup>1457</sup> Klami valotti ajattelutapaansa kirjoittaessaan vuonna 1930: ”Mutta parhain ja kulumaton soitinnus on vain se, joka on valokuvan tarkka kopia sävellyksen tunnelmasta”.<sup>1458</sup> Persoonallisesti muotoiltu näkemys ei viittaa representaation realistisiin, deskriptiivisiin tavoitteisiin ja tuntuu näin kuulostelevan etäisesti Berliozin mimesiskäsityksen kaikuja. Kaksiosaisessa artikkelissaan ”De l’imitation musicale” (1837) Berlioz jakoi musiikillisen jäljittelyn materiaaliseen jäljittelyyn ja sitä verrattomasti voimakkaampaan ja taiteellisesti arvokkaampaan tunnejäljittelyyn, jonka alalajeja olivat mielikuvat eli vertaukset (*images* ou *comparaisons*) ja ilmaisu (*expression*).<sup>1459</sup> Klami on voinut tuntea tämän artikkelin tai – esimerkiksi opettajansa Madetojan välityksellä<sup>1460</sup> – ainakin sen sisältämiä ajatuksia. On katsottu, että Berlioz tarkoitti jäljittelystä puhuessaan käytännössä orkestraatiota.<sup>1461</sup>

1457 Tällainen ajattelutapa välittyy Albert Edelfeltin Konni Zilliacusta koskevasta huomautuksesta vuodelta 1897: ”Omituista, että hän todellakin aikoo ryhtyä kirjailijaksi! Hänhän on tiettyssä määrin lahjakas, mutta hänessä ei ole kylliksi taiteilijaa, hän ei *näe* kyllin sukkelaan tyypillisiä piirteitä asioista eikä ajattele Voltairen sanomaa: le secret du style, c’est de ne pas tout dire [tyylin salaisuus on olla sanomatta kaikkea].” Kortelainen 2001, 770.

1458 Klami 1930c.

1459 Kirjoituksessaan ”De l’imitation musicale” (1837) Berlioz huomauttaa sellaiselle lukijalle, joka on vakuuttunut siitä että musiikilla voidaan maalata objekteja: ”Näitä jäljitelmiä ei ole esitetty maalauksina näkyvistä objekteista, vaan ainoastaan *mielikuvina* tai vertauksina, jotka toimivat sellaisten aistimusten herättäjinä, joiden vastineet musiikki kiistatta omistaa. Jotta näiden *mielikuvien* malli voitaisiin tunnistaa, on ankarasti katsoen myös välttämätöntä, että kuuliija saa jollain epäsuoralla tavalla tiedon tekijän intentiosta ja että vertailtavaa seikkaa on tähdennetty.” (”C’est que ces imitations ne sont point présentées comme peintures d’objets visibles, mais seulement *comme images* ou *comparaisons*, servant à faire renaître les sensations dont la musique possède incontestablement les analogues. Et encore faut-il, de toute rigueur, pour que le modèle de ces *images* soit reconnu, que l’auditeur soit averti par quelque voie indirecte de l’intention du compositeur, et que le point de comparaison soit en évidence.”) Berlioz 2001, 12.

1460 Madetoja käsittelee voitokkaaseen yliopistolliseen koeluentoonsa perustuvassa artikkelissa ”Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa” (Madetoja 1928) Jean François Lesueurin esikuvallisuutta suhteessa oppilaaseensa Berlioziin. Imitaatiokysymykseen Madetoja viittaa seuraavasti: ”Lesueur selosti kantaansa, ohjelmamusiikillisia suunnitelmiaan kahdessakin kirjoitelmassa. Hänen mielestään säveltaiteen korkein päämäärä on jäljittely (imitation). Säveltäjäin oli hänen ajatuksensa mukaan pantava mahdollisimman paljon ’runoutta, maalausta ja ilmettä’ (*expression*) sävellyksiinsä, joiden piti ennen muuta ilmaista jotakin määrättyä, kuvailla joko tunteita tai tapahtumia. — Lesueurin suunnitelmien toteuttajaksi tuli Berlioz.” Madetoja pitää Berliozia ”nykyaikaisen orkesterinkäytön perustajana”, joka tuli orkesterinkäyttöön ”ohjelmamusiikillista tietä”.

1461 Colas 2003.

## 16.2. Kuvia maalaisista

*Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* on kaukana Berliozin romanttisesta maailmasta. Teosta ja säveltäjän aiheeseensa soveltamaa näkökulmaa voidaan päinvastoin luonnehtia antiromanttiseksi – ei siis uusklassiseksi vaan antiromanttiseksi nimenomaan säveltäjän ainutkertaisen luovan ajattelun ja teoksen syntykontekstin puitteissa. Kalevi Ahon mielestä *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* on ”suomalaisen musiikin vitsikkäimpiä sävellyksiä”,<sup>1462</sup> mutta sitä voidaan Erkki Salmenhaaran Klamiin eri yhteyksissä liittämää tyyli-luonnehdintaa soveltaen kuvata myös realistis-runolliseksi.<sup>1463</sup> Teoksen osat, ’Odopus’ [1], ’V.P.K:n marssi’, ’Odopus’ [2], ’Puhe’, ’Intermezzo’ ja ’Iltatunnelma’, ovat kuin sarja toisiaan seuraavia välähdyksiä juhlan etenevästä kokonaiskaaresta. Vitsikästä teoksen musiikki on tietyissä osissa, eräänlaisissa karakterikappaleissa, juuri suhteessaan otsikkojen ilmoittamaan aiheeseen, maalaiselämään ja kansanjuhlaan. Kansan idealisointi sellaisten suomalaisen kansakuvan stereotyyppisten romanttisten hyveiden kuin yksinkertaisuuden, köyhyyden ja vaatimattoman nöyryyden muodossa on sävellyksestä kaukana.<sup>1464</sup> Kansanomaisuus ei ole kansanmusiikkilainoihin tai muihin etnisiin tunnusmerkkeihin sidottua; mielikuva Suomen kansasta kansanmusiikkiohjelmiston alkuperäisenä tallentajana ja välittäjänä saa väistyä. Pelkkä musiikillinen materiaali huomioon ottaen orkesterisarja voisi olla kuvaus kansanelämästä jossain muualla kuin Suomessa sen sijaan että se millään tavalla viittaisi suomalais-romanttiseen alkuperämyyttiin. *Kuvia maalaiselämästä* on samalla suomalaisen Stravinsky-reseption havainnollisimpia esimerkkejä ja sen *Pétrouchkan* katumusiikki-idean sovellutus, joka Ranskassa inspiroi Satieta ja *Les Sixin* säveltäjiä.<sup>1465</sup> Rinnastaessaan luonnon ja kulttuurin

1462 Aho & Valkonen 2000, 139.

1463 Vrt. Salmenhaara 1996a, 434–435, 439, 336 ja tämän tutkimuksen luku 13.1. Kansansävelmä Klamin Karjala-näkemyksessä, s. 429–430.

1464 Vrt. Laitinen 1986, 42–43.

1465 Richard Taruskin (1996, 776–777) kirjoittaa: ”Its [Petrushka’s] significance has been overshadowed by that of its successor [The Rite of Spring]; and yet it was hardly less great. The most influential aspect of *Petrushka* was the one, it would seem, that affected or impressed Debussy the least. And not at all coincidentally, it was the aspect that played the greatest role in eclipsing Debussy’s hitherto unassailable authority and in spawning the “anti-Debussyste” reaction that would reach a peak between the wars. This was the gawdy interpolation of street music – not the specifically Russian examples, but the international *musiquette* as represented by the Spencer tune in the first tableau and by practically the whole of the third. The Parisian esthetics of the twenties, of “choses en soi” and “musique de tous les jours,” codified in Cocteau’s *Le coq et l’arlequin* and embodied in the music of Les Six, is already prefigured here in full. When we hear Lanner’s waltz crooned by the Ballerina’s cornet and accompanied by the grunts of a solo bassoon, we are already hearing the work of the youthful Auric and Poulenc in embryo. It was a style that would actually come to dominate the postwar production of the Ballets Russes, beginning with

teos kuitenkin ohittaa vastakkainasettelun urbaani–agraarinen. Mikään sen kuvauksessa ei viittaa kansallisromanttiselle ihanteelle tyypillisesti myyttiseen tai historialliseen menneisyyteen. Pikemminkin kohdataan kannanotto sävellysajankohdan nykyhetkeen. Muun muassa tässä suhteessa teos eroaa vuosina 1910–1911 sävelletystä *Pétrouchkasta*, jonka tapahtumat on sijoitettu 1830-luvun Pietariin Amiraliteetin aukiolle.

”Maalaiskuvien” harmonia on luonteenomaisesti polytonaalista ja soitin-nus läheisesti sidoksissa tähän lähtökohtaan. Kyseessä on siten orkesterinäkemyks, jota Klami kehitti ainakin Pariisin-ajastaan 1924–1925 lähtien. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* todistaa tässä suhteessa huomattavasta taidollisesta mestaruudesta, olkoonkin, ettei sellaisten mahdollisten mallien kuin Stravinskyn ja *Les Sixin* säveltäjien orkesteriteosten esikuvallisuutta ole häivytetty näkyvistä. Klamin ajattelun kannalta voi olla merkityksellistä, että Madetoja yhdisti 1921 artikkelissaan ”Polytonia” polytonaalisuuden, impressionismin ja musiikillisen kuvailun läheisesti toisiinsa. Kirjoittaja liitti näin Debussynkin kyseiseen suuntaukseen ja huomautti:

Olenkin ottanut sen [Debussyn musiikin] puheeksi vain siksi, että se yhdessä sukulaisensa, uusimman venäläisen musiikin kanssa on puhtaasti deskriptiivisellä, maalailevalla olemuksellaan ja sekä soinnillisilla että tonalisilla – sinänsä erinomaisen arvokkailla – löydöillään todennäköisesti antanut alkuidun siihen anarkistiseen teokotapaan, joka tässä kosketeltujen parisilaisten polytonistien tuotannossa ilmenee.<sup>1466</sup>

Anarkistisina ”parisilaisina polytonisteina” Madetoja ottaa tässä esiin *Les Sixin*, varsinkin Milhaud’n. Milhaud ei artikkelissa ”Polytonalité et atonalité” kuitenkaan lainkaan viittaa Madetojan rakentamaan yhteyteen polytonaalisuuden ja representaatiokysymyksen välillä, vaan korostaa polytonaalisten tekniikkojen tarjoamia ekspressiivisiä mahdollisuuksia.<sup>1467</sup> Tässä tutkimuksessa on jo ilmennyt, ettei polytonaalisilla tekniikoilla Klaminkaan tapauksessa ollut mitään välttämätöntä yhteyttä musiikin representoivaan funktioon. ”Maalaiskuvien” osissa ’V.P.K:n marssi’, ’Puhe’ ja ’Iltatunnelma’ Klami inte-

---

the Cocteau/Satie *Parade* of 1917, a work that was in fact inspired by Cocteau’s memories of *Petrushka*.”

1466 Madetoja 1921.

1467 Esiteltyään bitonaalisia ja sitten asteittain yhä kompleksisemmiksi tulevia polytonaalisia yhdistelmiä Milhaud päätyy painottamaan polytonaalisuuden ilmaisullista ulottuvuutta: ”Bitonaalisuudesta 12 sävelen käsittelyyn vaihe vaiheelta johtavan porrastuksen kautta nähdään yhdellä kertaa, kuinka laajat polytonaalisuuden keinovarot ovat ja kuinka paljon ilmaisun mahdollisuudet kasvavat. Ilmaisullinen asteikko on näin huomattavasti suurentunut, ja polytonaalisuuden käyttö tuo koruttomimpien vivahdusten alueella pianissimoihin enemmän hienoutta ja suloutta ja lisää fortissimoihin karheutta ja soinnillista voimaa.” Milhaud 1982c, 183. – Polytonaalisuutta voidaan pitää musiikin-historiallisena tosiasiana riippumatta siitä, onko samanaikaisia, päällekkäisiä sävellajeja mahdollista havaita erillisinä.

groi polytonaalisia tekniikkoja ”lainatun” materiaalin käsittelyyn. Historiallisen kuulemistavan kontekstissa polytonaalisuuden voidaan silloin ajatella kommentoivan säveltäjän valitsemaa tyylilainoja. Juuri mainitut kolme osaa suuntaavat kuulijan huomion teokseen sisällytetyn fiktiivisen havainnoitsijan ympärillä sijaitseviin kohteisiin. Näihin osiin sisältyy se teoksen ulottuvuus, jota voidaan edellä esitetyn tyyliperiaatteen mukaisesti luonnehtia realistiseksi.

*Pétrouchkan* tapaan *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* sisältää ’V.P.K:n marssissa’ ja ’Iltatunnelmassa’ ikään kuin realistiseen ympäristöön sijoitettuja, kuvitelluissa konkreettisissa tilanteissa soivia, vaikka säveltäjän tyyllittelemiä lainauksia kansanomaisesta eurooppalaisesta ulkoilmamusiikista. Näille tyylitellyille lainauksille tunnusomaisia ovat korostetun yksinkertaiset duuri–molli-tonaaliset piirteet melodiassa ja sen implikoimassa sointurakenteessa sekä viittaukset marssin ja valssin genreihin. Stravinskyn laajaa, arkaaisesta venäläisestä kansanperinteestä eurooppalaiseen katu- lauluun ulottuvaa lainatun kansanomaisen materiaalin tyylikirjoa<sup>1468</sup> tässä sävellyksessä ei tavata. Klamin aiheet voidaan ajatella tyyllilainoiksi torviseitsikko- tai soittokuntaohjelmistosta, jonka on tässä tietenkin tarkoitus toimia viittauksena VPK:n tilaisuuksien perinteiseen juhlamusiikkiin. Kun Stravinskyn kohtauksissa eri esiintyjät musiikkeineen baletin synopsiksen mukaisesti vaihtuvat, pysyy fiktiivinen juhlaesiintyjä Klamilla samana: yksi ja sama soittokunta vastaa kesäjuhlan musiikista. Säveltäjä luonnehtii sitä humoristisesti, parodistisesti tai groteskisti antiromanttisen provokaation hengessä. Pikkurummun rytmittämälle puhallinyhtyeelle torviseitsikkoläh- tökohtaa myötäillen kirjoitettu ja näin Pariisin hullujen vuosien – *les années folles* – antiromanttisten ihanteiden kanssa yhtäpitävästi ”jousien hyväilystä” vapaa<sup>1469</sup> ’V.P.K:n marssi’ on itsessään eräänlainen tyyllilaina. Lähtökohdan implikoimassa tahallisessa banaaliudessaan se tuo mieleen *Les Six* -ryhmän säveltäjien provokaatiot, reaktion Debussyn ja *la belle époqueen* hienostukseen. Banaalin yläpuolelle sen kohottaa soittajilta paljon vaativa virtuoosinen kirjoitustapa sekä huumori, joka yhdistää psykologisen tarkkanäköisyyden ja musiikillisen näkemyksen.

<sup>1468</sup> Stravinskyn *Pétrouchkassa* käyttämien sävelmien lähteistä ks. Taruskin 1996, var- sinkin s. 696–697.

<sup>1469</sup> Torviseitsikon soittimia – es-kornetti, kaksi b-kornettia, altto- ja tenorikäyrätorvet, baritonitorvi ja tuuba – vastaavat Klamilla es-kornetin korvaava es-pikkoloklarinetti, kaksi f-käyrätorvea, baritonitorven korvaava pasuuna sekä perinteiset b-kornetit ja tuu- ba. Cocteau kirjoitti (1918, 35): ”Pian voidaan toivoa orkesteria ilman joustien hyväilyä. Puupuhallinten, vaskien ja lyömäsoitinten rikas mieskuoro.” Klami totesi haastattelu- lausunnossa vuonna 1933 olevansa kiinnostunut ”puhallinkaikuisesta orkesterista”. *Uusi Suomi* 1933b (2.12.).

Marssi on humoristinen myös formaaleihin rakenteisiin – polytonaalisuuden kautta harmoniaan ja pienrakenteiden deformaation kautta marssirytmien ja periodisuuteen – sisältyvien ”virheidensä” johdosta. Nämä osaa kokonaisuutena luonnehtivat virhetyypit Klami kaiuttaa ilmoille heti ’V.P.K:n marssin’ avausfanfaarissa (t. 4–6, *esimerkki* 37a). Äänenkuljetuksen virheinä kiinnittävät huomiota rinnakkaiset kvintit kornetilla ja käyrätorvilla fanfaarin kajah- taessa (t. 1–2), harmonian ja ajoitusvirheenä sen lopetuksessa pikkoloklarine- tin ja kornetin väärää sävellajia edustava kirskahtava A-duuri-murtosointu, joka huomiota herättävästi myöhästyy oikeasta marssirytmistä (t. 4–6). Taitu- rillinen tuubaosuus soittimen totutun raskaan roolin vastaisesti esiintyessään toteuttaa musiikilliselle huumorille luonteenomaisen inkongruenssin.<sup>1470</sup> Kla- min idean taustalla saattaa vaikuttaa Stravinskyn *Histoire du soldat’n* (1918) rytmeillä ja vaihtuvilla tahtiosoituksilla leikittelevä nyrjähtänyt sotilaan marssi, johon sen yhdistää myös puhaltimien ja lyömäsoitinten käytöstä nou- seva sointikuvan kirkkaus.<sup>1471</sup> Kuulijan esteettinen asema on kuitenkin erilai- nen kuin hänen kohdatessaan uusklassisen Stravinskyn etäännyttävän raken- teiden deformaation.<sup>1472</sup> Otsikon luomassa kontekstissa Klami antaa kuulijan hyväntahtoisesti nauraa fiktiivisen, innokkaan harrastajaorkesterin virheille, heidän taitamattomuudelleen; suomalainen aikalaisarvio kuvasi osaa realistiseksi.<sup>1473</sup> Ratkaisu on *Karjalaisen rapsodian* ’nyrjähtäneen’ kattrillisävelmän sukua, mutta representoivan tarkoituksiperän johdosta myös erottuu siitä.<sup>1474</sup>

Karakteristisen ominaisuuden korostaminen ’Puheeseen’ vievässä, ’Odo- tukseksi [2]’ nimetyssä suppeassa johdannossa enteilee uuden osan psykolo-

1470 Vrt. Lissa 1969, 98, luku 14.2.2. Sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteriteknii- ka, s. 503.

1471 Kyse on eri soitinkokoonpanoista. Ilmeisin ero koskee *Histoire du soldat’lle* luon- teenomaista sotilaan viulua sekä kontrabassoa, joita Klami ei käytä. ”Sotilaan tarinan” osassa ’Marche royale’ (s. 32:7–) tavataan kornetilla kertautuvia tasapituisia säveliä, jotka on koristettu ylä- tai alapuolisin etuhelein. Niillä on vastine ’V.P.K:n marssissa’ (7:14–15). Ei ole selvää, että Klami on voinut kuulla Stravinskyn jo painettua teosta elä- vänä esityksenä. *La Semaine musicale* -lehden julkaisemien ennakkotietojen mukaan teos esitettiin Pariisin Trianon-Lyrique-teatterissa kevätkaudella 1925 25.5., 5.6. ja 9.6. Toukokuun 9:ntenä 1925 päivätyssä viimeisessä tunnetussa kirjeessään Pariisista Klami ilmoitti Alvar Andströmille aikovansa matkustaa Suomeen 15.5.

1472 Thomas Patrick Gordon huomauttaa: ”Teatterillisen irrottamisen [disjunction] – vie- raannuttamisen tekniikka ja arkipäiväisesti käytetyn arkipäiväisen materiaalin esitte- leminen olivat Cocteaun vastarinnan hengen ydin sekä ensimmäinen niistä muodoista, joiden kautta hän antoi panoksensa uudelle klassismille.” Niitä Gordon kutsuu *Paraden*, *Renardin* ja *Histoire du soldat’n* yhteiseksi lähteeksi. Gordon tähdentää, että Stravinsky omaksui Cocteaulta ja Cocteaun–Satieen–Picasson *Paradesta* banaalisuuden ja näyttämö- teoksen elementtien vieraannuttamisen tekniikat, ”Cocteaun kaksi romantiikan vasta- myrkkyä”. Gordon 1983, 149–150, 153, 157–158.

1473 *Helsingin Sanomat* 1934 (14.2.).

1474 Vrt. luku 13.1.1. *Karjalainen rapsodia*, s. 423–424.

## II. V. P. K:n marssi / *Marche des Sapeurs-pompiers*

Tempo di marcia

7

Clar. piccolo in Mi<sup>b</sup>

Cornetta 1 in Si<sup>b</sup>

Cornetta 2 in Si<sup>b</sup>

Corno 1 in Fa

Corno 2 in Fa

Trombone

Tuba

Tamburo militare

Piatti e cassa

8

9

Cl. picc.

Cmt. 1

Cmt. 2

Cor. 1

Cor. 2

Tbn.

Tuba

Tamb. milit.

Ptti e cassa

**Esimerkki 37a. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*, 'V.P.K:n marssi', s. 7.**

gista näkökulmaa (*esimerkki* 37b). 'Odotuksen [2]' melodia-aiheen kahdeksan ensi säveltä on siirretty bassorekisteriin ja käsitelty kaanonissa itsensä kanssa, Grave. Polyfoninen elementti tuodaan musiikkikirjallisuudessa usein ironisessa tarkoituksessa homofoniseen kontekstiin rikkiviisaan oppineisuuden symbolina – tässä on yksi mahdollisuus tulkita 'Puhetta' edeltävää kyräilevää tunnelmaa. Musiikin ilmaisu ja asiayhteys huomioon ottaen 'Puheesta' rakentuu poliittisen agitaation kuvaus (*esimerkki* 37c).<sup>1475</sup> Tulkintaohjeeksi muusikot saavat ironisen *Avec une majesté burlesque* (karkeankoomisen majesteettisesti). 'Puhe' sisältää sekin viittauksen soittokuntatyylisiin pasuunan ja tuuban voitokkaasti yli orkesterijyskeen puhaltaman marssiaiheen muodossa (20:4–), mutta tyyllis-esteettisesti se ei implikoi fiktiivistä kokijaa, joka ulkopuoliseena, objektiivisesti rekisteröisi ympäristönsä ääniä, tapahtumia ja tunnelmia. Kuvaustapa ei ole toteava vaan symbolinen, voimakkaasti tulkitseva ja psykologisesti alleviivaava. Säveltäjän voidaan ajatella valottavan marssiaiheella juhlapuhujan ideologista sitoutumista ja hillittömällä karakterilla hänen uhoaan.

Kun torvisoittokunnan uhoavaan marssiaiheeseen sulautuu monotoniseksi säestykseksi – ja samalla sen sisällölliseksi tulkinnaksi – iskullisia ja iskuttomia tahtiosia vuorottain takova raju perkussiivinen orkesteritekstuuri, *Pétrouchkan* 'Ajurien tanssin' ja *Le Sacre du printemps*<sup>1476</sup> pakanalliset uhrimenot mieleen tuova karkea kuvauskeino, osasta tulee agitaattorin luonnekuva. Yksi ja sama perkussiivinen sekunti-intervallirakenne as–b moukaroi matalassa rekisterissä *fortissimo* lähes tauotta läpi osan, vaieten 40 tahdin kuluessa vain kolmen tahdin ajan. Sen kanssa vuorottelee pitkään äänekkäästi matalalle kirjoitettu D-duuri-sointu (joillekin soittimille kirjoitettu yhdistävä b-sävel luo häivähdyksen tulkinnanvaraisuutta), ja näiden yläpuolella marssiaihe käynnistyy matalilla vaskilla myös D-duurissa. Näin 'Puhe' irrottautuu omalla äänekkäällä tavallaan eurooppalaisen musiikin kehittymispakosta. Jos impressionismilla tarkoitetaan Elmer Diktoniuksen tavoin asenteen

1475 Henri-Claude Fantapié huomautti Helsingissä Uuno Klamin syntymän satavuotisjuhlan kunniaksi järjestetyssä symposiumissa 15.9. 2000 siitä Klamin sävellysidean kannalta mahdollisesti merkityksellisestä asiasta, että *Les Six* -ryhmän yhteistyönä syntyneeseen näyttämöteokseen *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921) sisältyy Poulencin säveltämä, puheeksi nimetty osa, 'Discours du Général'. Fantapié ei kehittele aihetta esitelmän perusteella kirjoittamassaan artikkelissa, joka tarkastelee laajasta näkökulmasta Klamin musiikillista kuvaustapaa ja sen piiriä. (Fantapié 2003 ja 2003a.) Yhteistä näille kahdelle osalle on kriittis-ironinen asenne kuvauksen kohteeseen, mutta siinä missä Klami ottaa lähtökohdaksi marssin lajin, on Poulencin puhe polkka, ks. Poulenc 1994, 128. Kun Klami tuo esiin oman kohteensa hillittömyyden, on ironia Poulencilla toteutettu kohdehenkilöä triviaalisti kaunistellen.

1476 Tässä viitataan erityisesti kohtaukseen 'Glorification de l'élue'.

### III. Odotus / Dans l'attente

**Grave**

Fagotto 1

Fagotto 2

Tuba

Pianoforte

6

attacca

**Esimerkki 37b. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Odotus [2]', s. 15.**

"passiivista alamaisuutta",<sup>1477</sup> 'V.P.K:n marssi' ja 'Puhe' ovat etäällä tästä lähtökohdasta.

#### 16.3. Luontokuvia

Karakteristiseen tekijään kekseliään näkemyksellisesti keskittyvien 'V.P.K:n marssin', 'Odotuksen [2]' ja 'Puheen' rinnalla muiden osien yhteiset piirteet kiinnittävät huomiota. Kun teoksen ranskankielinen otsikko täsmentää, että Klamin kuvaama kansanjuhla tapahtuu ulkoilmassa, levollisen kauniit, paikallaanpysyvät 'Odotus [1]' ja 'Intermezzo' voidaan tulkita luonnon tunnelmiksi. Luonnonläheinen kvaliteetti tavataan myös 'Iltatunnelmassa'. Tässä

<sup>1477</sup> Vainio 1976, 193.



**IV. Puhe / Discours**

**Allegro (avec une majesté burlesque)**  
 Sempre *ff*, sans crescendos et diminuendos,  
 ni ritenutos, ni accelerandos

20

The musical score is for a full orchestra. The instruments listed are: Flauto 1, Flauto 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinetto 1 in La, Clarinetto 2 in La, Fagotto 1, Fagotto 2, Corno 1 in Fa, Corno 2 in Fa, Tromba 1 in Si, Tromba 2 in Si, Trombone, Tuba, Timpani (batterie en bois), Cassa, Pianoforte, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The tempo is Allegro (avec une majesté burlesque) and the dynamics are Sempre *ff*. The score is marked with 'ff' and 'secco' for the piano and 'ff marc.' for the tuba and trombone. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

**Esimerkki 37c. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Puhe', s. 16.**

5 21

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Cor. 1  
Cor. 2  
Tr. 1  
Tr. 2  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cassa  
Pno  
Vl. I  
Vl. II  
Vle  
Vc.  
Cb.

**Esimerkki 37c (jatkoa). *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*, 'Puhe', s. 17.**

**Esimerkki 37d.** *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', s. 46.*

avautuu musiikillisen luontokuvan ja sen tyyllisten toteutuskeinojen problematiikka, ja tarkasteltavana on runollinen osa-alue Klamin edellä realistis-runolliseksi luonnehditussa kuvauksessa. Juuri mainittujen osien väreilevä staattisuus, tapahtumisen ja etenemisen puuttuminen, tuntuu ”Maalaiskuvissa” länsimaisen konvention mukaisesti kiinnittävän kuvauksen hetkeen ja paikkaan.<sup>1478</sup> Staattisen ilmapiirin rakentaminen heti avausosassa on teoksen muodostamassa kuvitteellisessa kokonaisuudessa merkityksellistä hetkellisen ja paikallisen kiinnittymisen tapahtumiseksi.

Luontokuvina osat eivät ole konventionaalisia, eikä kahta ensin mainittua välttämättä edes tunnistettaisi sellaisiksi ilman säveltäjän sanallisia viittauksia. Musiikin kuvallisuus ei ole tässä yksityiskohtaisen deskriptiivistä, vaan musiikki saa merkityksen otsikoinnin kautta. Siksi Klamin oli mahdollista käyttää ’Intemezzo’ myöhemmin uudelleen Sarjassa pienelle orkesterille (1946). Osat ovat kaukana esimerkiksi lukuisia musiikillisia luonnonkuvauksia nopeine trilleineen ja jaettujen jousisektoiden tremoloineen inspiroineesta Wagnerin *Siegfriedin* kohtauksesta ’Waldweben’ (Metsän huminaa), jota on pidetty impressionismin edelläkävijänä.<sup>1479</sup> Esimerkiksi jousitremolo puuttuu epäromanttisen ihanteen hengessä Klamin teoksesta kokonaan ’Iltatunnelman’ viimeisiä tahteja (85–100, *esimerkki* 37d) lukuun ottamatta.

Klamin toteuttamana atmosfäärinen väreily ei tuo mieleen myöskään Debussyn musiikkia eikä esimerkiksi viimeksi mainitulla säveltäjällä usein tavattavaa intiimiä, sensuaalista kvaliteettia. Se vastaa sen sijaan kyllä pitkälle Edward Dentin hakusanan impressionismi alla teoksessa *A Dictionary of Modern Music and Musicians* 1924 esittämää kuvausta:

— termiä näkyy yleensä sovellettavan musiikkiin, jonka halutaan välittävän jonkinlainen viittaus [suggestion] maisemaan tai kuvaan, jossa väri on tärkeämpää kuin ääriiviivat, missä tapauksessa melodinen linja on heikosti määritetty ja fragmentaarinen samalla kun säestyksen vähemmän tärkeät kuviot ovat runsaasti kehiteltyjä ja usein nopealiikkeisiä, minkä tarkoituksena on mieluummin värin yhteisvaikutuksen kuin nuottien selvästi ymmärrettävän peräkkäisyyden tuottaminen.<sup>1480</sup>

1478 Vrt. Dahlhaus 1989, 257.

1479 Christopher Palmer (1973, 94) kirjoittaa teoksessa *Impressionism in Music*: ”This is the first true evocation of nature in her tranquillities.” Ks. myös Fleury 1996, 183, Pasler, *Impressionism*, ja tämän tutkimuksen luku 2.3.

1480 ”— the term seems generally to be applied to music intended to convey some suggestion of landscape, or of a picture in which colour is more important than outline, the melodic line in such cases being ill-defined and fragmentary, while subsidiary figures of accompaniment are much developed, often in rapid movement, the object of which is to produce a general effect of timbre rather than a clearly intelligible succession of notes.” Lontoossa ilmestyneeseen, A. Eaglefeld Hullin toimittamaan teokseen sisältyvä Dentin artikkeli siteerattuna Byrnsiden (1980, 525–526) mukaan.

**42**

90

Fl.

Cl. I

Cl. II

Ppp

Ppp

Ppp

Ppp

Pno

p

dim.

VI. I

pp

dim.

PPP

VI. II

pp

dim.

PPP

Vle

pp

dim.

PPP

Vc.

pp

dim.

PPP

Cb.

==

**96**

Cor. I

bouché

pp

Ppp

(S=)

VI. I

PPP

VI. II

PPP

Vle

PPP

Vc.

PPP

Cb.

PPP

**Esimerkki 37d (jatkoa).** *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', s. 47.*

Tarkasteltavissa osissa voidaan huomata musiikillisen luontokuvan ominaisuuksia: säveltäjän pyrkimystä eräänlaisten sointikenttien toteuttamiseen, luopumista soinnulle vieraitten sävelten purkamisen periaatteesta sekä irtautumista musiikin prosessiivisesta kehitymispakosta.<sup>1481</sup>

Osat kuuluvat niihin Klamin lukuisiin sävellyksiin, joissa säveltäjä kehittää kekseliäitä soitinnuksellisia ideoita homofonisen, yleensä polytonaalisen sointurungon saattamiseksi väreilemään sointutehoja erilaisin soittimellisin artikulaatiotavoin pidentämällä. Varhaisemmissa Klamin sävellyksissä, kuten 'Polkassa', tavattiin kaikista representoivista tarkoituspelistä irrallisena jo kiinnostusta sointipintojen luomiseen soitinnuksellisin keinoin. Kuten on todettu, Klamille tyypillistä on eriyttää soittimellisin korostuksin bi- tai polytonaalisten rakenteiden tasoja; tarkastelluissa osissa ne ovat pitkälinjaisia ja 'Odotuksessa [1]' ja 'Intermezzossa' erityisen staattisia. Tällaisten yleisten perusratkaisujensa puolesta Klami liittyy ihailemaansa venäläis-ranskalaiseen orkesterinäkemukseen ilmentäen myös yhteenkuuluvuutta sen melko uusien pyrkimysten kanssa. Darius Milhaud selitti vuonna 1923 kuvatessaan modernin musiikin kehitystä Pariisissa ja Wienissä, että polytonaalisuus koostuu useista samanaikaisista, eri sävellajeihin kirjoitetuista diatonisista melodialinjoista ja useista päällekkäisistä kolmisoinnuista – vastaavasti atonaalisuus koostuu melodialinjoista, jotka eivät kuulu sävellajeihin, ja nojaa kromaattiseen asteikkoon. Milhaud'n aikakauden saksalais-ranskalaisen suurvaltapoliittisen ja kulttuurisen kilpailun leimaaman nationalistisen retoriikan kontekstissa diatonisuus ja kromaattisuus olivat hänestä musiikillisen ilmaisun kaksi ääripäätä latinalaisten ollessa diatonisia ja teutonien kromaattisia.<sup>1482</sup> Tuossa kontekstissa Klamin valinnat sijoittavat hänet ranskalais-latinalaiselle puolelle.

Edward Dentin impressionismikuvauksesta poikkeava piirre on 'Odotusta [1]' – kuten 'Intermezzoakin' – hallitseva pitkälinjainen, pehmeä melodia, joka kuuluu Klamin kauneimpiin. Tällaiset melodiankirjoituksen kukinnot on unohdettu, kun Klamin melodiikkaa on luonnehdittu "primitivistiseksi" ja suppeissa ambituksissa pysytteleväksi.<sup>1483</sup> Molemmissa osissa melodiat kaartuvat oktaavia laajemmalle eivätkä karta duuri-molli-tonaalisia tunnusmerkkejä. 'Odotuksen [1]' melodiarakenne osoittaa Klamin välttäneen yhtäältä periodisuutta ja tarkkoja kertauksia, toisaalta klassis-romanttisia huipentavia

1481 Vrt. Dahlhaus 1989, 257–258.

1482 Milhaud 1982d, 201.

1483 Kalevi Aho (2003, 199) kirjoittaa: "Klamille tyypillisesti *Karjalaisesta torista* [ke. 1949] puuttuvat laajat laulavat melodiat – ainoa laulavampi taite teoksessa on ensimmäinen sivuteema. Melodiikka on luonteeltaan "primitivistisempää", sille ovat ominaisia lyhyet, karakteristiset motiivit, lukuisat säkeiden toistot ja säestävässä bassoäännessä esiintyvät ostinatokuviot." Vrt. myös Aho & Valkonen 2000, 291.

päätöksiä (HN 3 alkaen, *esimerkki* 37e). Välillä sen A-duuri-melodia sävyttyy salaperäisillä a-mollivarjostuksilla.

Taustana 'Odotuksen [1]' melodialla – kuten 'Intermezzonkin' – on polytonaaliseen ambivalenssiin pohjattu staattinen, mutta läpikuultava äänimaisema, jonka Klami sytyttää eloon hienopiirteisen soitinartikulaation avulla. Ensin mainituksessa osassa orkesterin rikkaaseen soinnnikkuuteen vaikuttaa, että kaikki jousiryhmät kontrabassoja lukuun ottamatta on jaettu. Usean solistisesti käytetyn puhaltimen ja pianon väri antaa sointikuvalle modernia ilmettä. Jos 'Odotuksen [1]' polytonaalista asetelmaa arvioidaan duuri–molli-tonaalisen prosessiivisen menettelyn näkökulmasta, soinnullinen tapahtuminen on siinä pysähdyksissä. Väreilevän kudoksen tonaaliseksi keskukseksi vakiintuu heti osan alussa useimmilla soitinryhmillä esiintyvä a-sävel. A:n keskisävelen asema korostuu lineaaristen tapahtumien kautta. Monessa orkesteriäännessä esiintyvä, alas a:ta kohti ikään kuin hellittämättömästi pyrkivä puolissävel-laskelkulkku antaa taianomaista sävyä osalle kokonaisuudessaan; kvaliteetti voidaan tässä tulkita teoksen implikoiman fiktiivisen kokijan luonnontunteen ominaisuudeksi. Vaihtuville soitinryhmille uskottu sivusävellike a–b ulottuu tasaisin kahdeksasosakestoin artikuloituna läpi melkein koko 46 tahtia käsittävän osan katketen vain tahtien 32–39 ajaksi. Vastaavasti a:n asemaa korostavat monotonisesti kertautuva, kahdeksasosakestoin kirjoitettu sävelkulkku a – ais – h – ais (t. 1–9, 15–46), edestakaisin keinuva, nousevalla kvintillä alkava, kertaakaan osan edetessä katkeamaton sävelkulkku a – e<sup>1</sup> – b – e<sup>1</sup> sekä sävelkulkku a – b<sup>1</sup> – d<sup>2</sup> – b<sup>1</sup> osan alussa (pianon vasemman käden osuudessa t. 1–9). Useillakin soitinryhmillä esiintyvä, nouseva tai laskeva sävelkulkku a – e luo odotuksia duuri–molli-tonaalisesta harmonisesta kehkeytymisestä, mutta ais–e- ja h–e-liikkeet värittävät – muiden elementtien ohella – sointikuvaa kenttämäiseen suuntaan. Esimerkiksi osan alussa keskussävel a:n ympärillä soivat kenttämäisessä asettelussa ja väreilevässä liikkeessä eri oktaavialoihin aistikkaasti sijoitettuina sävelet b, h, d ja e. F:ltä käynnistyvä, Klamille tyypillisesti kevyt bassolinja ei anna voimakkaasti erottuvaa perustetta harmoniselle tulkinnalle. D- ja a-pohjaisen duurisoinnun sävelet ovat päätössoinnussa d-bassosävelen yllä kuuluvilla ilman että rakennetta kuitenkaan voitaisiin pitää asettelun puolesta yhtenä terssirakenteisena kokonaisuutena, noonisointuna. Sointupurkausta sanan perinteisessä merkityksessä ei tapahdu, ja basson ja diskantin tonaalisesti selväpiirteiset, kadensoivat melodialinjat puolustessaan kumpikin omaa tonaliteettiaan sulautuvat polytonaaliseen kirpeään soinnnikkuuteen. Läpi koko 'Odotuksen [1]' jatkuva tasaisten kahdeksasosakestojen orkesterihavina luo sellaisen rytmisesti ja soinnillisesti yhtenäisen jatkumon, ettei orkesterinäkemystä voida Madetojan Debussyhin ja Musorg-

The musical score is for a symphonic work, specifically measures 17 through 20. The instrumentation includes a full orchestra with woodwinds, brass, strings, and piano. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measures 17 and 18 are marked with a '3' and 'più espress.' above them, indicating a triplet or a more expressive section. Measures 19 and 20 are marked with a '4' above them, indicating a quadruple or a more expressive section. The score shows various musical notations including dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs.

Esimerkki 37e. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*, 'Odetus [1]', s. 3.



[illegible]

**Esimerkki 37e (jatkoa).** *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*, 'Odotus [1]', s. 4.

skiin soveltamaa luonnehdintaa lainaten kutsua mosaiikkimaiseksi.<sup>1484</sup> Sama koskee paljolti tekstuuriltaan kuitenkin kerroksellisempaa 'Intermezzoa'.

'Intermezzon' kaunis, linjakas melodiaisuus (t. 5 alkaen, *esimerkki* 37f) koostuu symmetristä hahmoa omaavasta, mutta pehmeälinjaisesta pääaiheesta viuluilla oktaaviunisonossa (t. 5–12), välittävästä osuudesta huiluilla (t. 13–17) sekä pääaiheen lopustaan laajennetusta ja yläoktaavitranspositiona kirjoitetusta kertauksesta viuluilla (t. 18–29; huilut ja oboe yhtyvät niihin lopussa). Kertauksessa Klami ottaa käyttöön tämän asteittaiskulkuihin perustuvan melodiaäänien kaksinnuksen alaterssissä ja valitsee kaksintavassa äänessä tahdeissa 22–23 f-mollin terssisävel as:n sijasta a:n. Suhteessa pohjasävel b:hen tässä häivähtää siis johtosävelteho, joka nyt irrallaan funktionaalisen äänenkuljetuksen lakien alaisuudesta tekee kirpeän dissonoivan vaikutuksen. Kertaus soi leimaa antavine asteittaiskulkuineen ja alaterssikaksinnuksineen samankaltaisesti Stravinskyn *Le Sacre du printempsin* kohtausten 'Jeux des cités rivales' eräiden ratkaisujen kanssa (54:1–4, 59:3–60:3). Samantapaiset kaksinnukset ovat tuttuja useiden Klamin mielenkiinnon piiriin kuuluneiden säveltäjien teoksista.

'Intermezzon' harmoninen jännite rakentuu melodiaelementin edustaman luonnollisen f-mollin sekä urkupisteenomaisesti läpi osan kantanavan, vaikka soitinääneltä toiselle siirtyvän pohjasävel b:n tai paremminkin simultaanisen sekunnin b–c varaan. Tonaaliset tukipisteet sijaitsevat siis kvintin etäisyydellä toisistaan, ja siltä osin bitonaalinen kontrasti jää pehmeäksi. Kokonaisuutena kudos on varsin dissonoiva. Soitinnuksen selkeys sallii orkesteritekstuurin tasojen erottumisen toisistaan ennen kuin melodiaääni osan lopussa sulautuu osaksi harmoniataustaansa. B-pohjainen harmonia koostuu doorisen b-mollin yläheksakordin sävelistä, mutta tässäkin Klami rakentaa terssirakenteisten sointujen asemasta väreilevän sointikentän, jonka elementtejä vierekkäiset sävelet b, c, des, es, f ja g ovat. Säveltäjä erottaa säveliköstä omaksi lineaariseksi tasokseen ja monotonisesti kertautuvaksi säestysaiheeksi des-pohjaisen, kokosävelaskeleisena dissonoivasti soivan neljän ylimmän sävelen elementin, des – f – es – g (klarineteilla t. 4–17). Siihen klusterimaisesti sulautuva, soinnillista jatkuvuutta luova elementti on piano-osuus, jossa säestysaihe pitää sisällään alati toistuvan simultaanisen intervallirakenteen b–c sekä kokosävelasteikon sävelistä rakentuvan keinuvan aiheen es – g – des – f (t. 4–17 sekä 27–29). B-doorisen asteikon luonteenomainen doorinen seksti sijoittuu piano-osuuden ylimpään ääneen – jossa se osaan haikean tunteikasta ilmettä luovana elementtinä selvästi erottuu – osaksi jatkuvaa edestakaista sekuntiliikettä g – f. Klarinettien kokosävelasteikon neljälle sävelelle rakentuva kertautu-

1484 Vrt. Madetoja 1913a ja 1918.

va aihe saa lydistä sävyä kasvaessaan käyrätorvilla ensin kuusi sävelta-soa ja kokonaisen tahdin käsittäväksi (t. 18–21), minkä jälkeen se omaksuu vieläkin oudompia ja dissonoivammin kirskahtavia muotoja (t. 22–25). Ala-oktaaviheleen koristama huilun pitkä c<sup>2</sup> on monotonisen urkupistemäisesti kertautuessaan (t. 2–12, 18–24) kuin luontoon sinkoutuva kaiku. Sellaisena se tuo mieleen Debussyn *Pelléas et Mélisandessa* (toisen näytöksen alussa), *La merissä* (ensi kerran 1:3) ja muuallakin kirjoittamat ”luonnonkaikuaiheet”: niissä nopeaa, kaksisävelkuvion osaksi kirjoitettua etuhelettä seuraa pitkä sävel, joka kaiunomaisesti katoaa kaukaisuuteen. Mieleen palaavat myös vastaavat etuheleet Kuulan *Eteläpohjalaisen sarjan* nro 2 osassa ’Metssä sataa’.<sup>1485</sup> Voidaankin Heikki Laitisen ilmaisuja soveltaen todeta, että ’Odotuksessa [1]’ ja ’Intermezzossa’ on sävellysajankohtana nykyaikaisin keinovaroin toteutettuna ”surumielisyyttä”, ”yksinkertaisuutta” ja ”suloista kauneutta”,<sup>1486</sup> joka liittyy musiikillisen luonnonkuvauksen romanttiseen suomalaiseen perinteeseen.

Sarjan päättävässä ’Iltatunnelmassa’ soittokunta-aiheet sulautuvat ’Odotuksesta [1]’ ja ’Intermezzosta’ tuttuun staattiseen äänimaisemaan ja luonnontunnelmaan (*esimerkki* 37g). Kuvitteellinen soittokunta on siirtynyt ulkoilmajuhlan marssipitoisesta muodollisesta osuudesta tanssimusiikin pariin. Tuo maisema, Allegro giocoso, on nyt täynnä elämää, hyvää mieltä ja ilon kiljahduksia – pistemäisiä, monisävelisten etuheleiden koristamia korkeita puupuhallinääniä ”venäläisen” Stravinskyn tapaan. Perusmateriaalia on kenttämäisesti käytetty viisisävelikkö b – c – d – es – f. Klami antaa sen sävelten väreillä kahdella eri nopeudella (toisilla viuluilla, alttoviuluilla ja selloilla), mikä vastaa Stravinskyn menettelyä tämän käsitellessä kuuluisaa harmonikkasointiaan *Pétrouchkan* laskiaismarkkinakohtauksessa.<sup>1487</sup> ’Odotuksen [1]’ melodia-aiheen uusi muunnos tavataan tasajakaisen, soittorasiamaisesti soitnetun eloisan Es-duuri-melodian hahmossa yläsuursekuntikaksinnuksineen (pikkololla, pianolla diskanttirekisterissä ja ensiviuluilla t. 7–). Iloa kipunovasta äänimaisemasta nousee kuuluville vaskien valssiaihe (t. 15–39). Tämän Klami toteuttaa merkitsemällä partituuriin päällekkäin tasajakaisen ja kolmijakoisen tahtiosoituksen, kuten Stravinsky teki *Pétrouchkan* vuoden 1912 alkuperäisversiossa, kolmannen kohtauksen valssissa (HN 72:12–), jossa Ballerina ja Mauri esiintyvät. Soittokunnan valssiaihe tulee näin osaksi tapahtumarikasta ja vilkasliikkeistä polyrytmistä ja polytonaalista kudosta,

1485 Debussyn tuotannossa sellainen esiintyy myös pianopreludissa *Des pas sur la neige*, jossa sillä säveltäjän esitysohjeen mukaisesti täytyy olla ”surullisen ja jäätyneen maiseman syvyyden soinnillinen sävy”, kuten Palmer (1973, 43) muistuttaa. Kuulan ja Debussyn orkesterikeinojen samankaltaisuudesta ks. myös tämän tutkimuksen luku 2.3.

1486 Vrt. Laitinen 1986, 42–43.

1487 Vrt. Taruskin 1996, 693–694, 734.

5

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Cor. 1  
Cor. 2  
Tr. 1  
Tr. 2  
Pno  
VI. I  
VI. II  
Vle  
Vc.  
Cb.

*dolce*  
*p*  
*dolce*  
*p*  
*pp*  
*pp*

Esimerkki 37f. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*, 'Intermezzo', s. 26.

29

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Cor. 1  
Cor. 2  
Tr. 1  
Tr. 2  
Pno  
VI. I  
VI. II  
Vle  
Vc.  
Cb.

*cantabile*  
*poco f*  
*cantabile*  
*poco f*  
*ppp*  
*ppp*  
*pp*  
*pizz.*  
*pp*

Esimerkki 37f (jatkoa). *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Intermezzo', s. 27.*

josta yksityiskohtia on vaikea selvästi erottaa. Fiktiivinen kokija ei osallistu juhlintaan tanssijana vaan kuuntelee iloista hälinää kauempaa. Suomalaiset juhlatavat tunteva teoksen todellinen kuulija saattaa tunnistaa 'Iltatunnelmasta' sellaisen äänten suloisen sekamelskan, joka juhlamaljojen innokasta tyhjentämistä joskus seuraa.<sup>1488</sup> Uno Klammin sukulaisten parissa elää tarina, että Uno kerran käännytettiin Virolahden VPK:n tansseista liian vahvan humalatilan takia.<sup>1489</sup>

Otsikon 'Iltatunnelma' alla viimeinen osa voidaan sekin ymmärtää Klamin antiromanttiseksi puheenvuoroksi – puheenvuoroksi nimenomaan hänen omassa suomalaisessa 1930-luvun alun kontekstissaan. 'Iltatunnelma' sulki suomalaisen kansallisromanttisen ilmaisun kategoriana piiriinsä luonnonläheisyyden ohella myös sellaisia kvaliteetteja kuin yksinäisyyden, hiljaisuuden, kaihomielisyyden ja olemassaolon peruskysymysten mietiskelyn; Madetoja sävelsi vuonna 1917 lyyrisen mietiskelevän mieskuorolaulun Eino Leinon samannimiseen runoon. Klamin 'Iltatunnelma' on seurallinen, meluisa, ihmisen kulttuuriympäristöönsä sitova, iloinen ja huoleton sen välittäessä vaikutelman kansanjuhlan riehakkaiden loppuhetkien äänimaisemasta *Pétrouchkasta* tutuin keinovaroin.

Klami olisi vuonna 1938 tuskin todennut Ravelin huomanneen ”n.s. impressionismin rajoitettuja kehitysmahdollisuuksia”, ellei hän olisi itse pohtinut samoja kysymyksiä. Ylihienostus, epämääräisyys, passiivisuus ja staattisuus olivat Ranskassa impressionismikritiikin yleisiä kohteita ja ominaisuuksia, joiden ei koettu kuuluvan taiteen kvaliteetteina enää ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen maailmantilanteeseen ja kokemistapaan. Klami sai myös lukea ensimmäisen sävellyskonserttinsa jälkeen arvovaltaisen Evert Katilan arvion: ”Niinhyvin suuri Habanera kuin Pianokonsertin osat pysyvät paikallaan, kuin seisova vesi”.<sup>1490</sup> Piirtäessään pitkiä, selväpiirteisiä, ei-kehitteleviä melodialinjojaan staattisten orkesteritaustojen ylle Klami ehkä ajatteli ”Maalaiskuvissa” toteuttavansa Ravelin suuntaviivojen mukaisia ratkaisuja tuolloin jo pitkään tähdennettyyn impressionismin ongelmaan, epämääräisyyteen.<sup>1491</sup> 'Intermez-

1488 Vastaava ”suloinen sekamelska” liittyy viimeiseen osaan Klamin Kalevalan juhla-vuonna 1935 säveltämässä orkesteriteoksessa Karjalaisia tansseja. Ks. luku 13.1.2. Karjalaisia tansseja, s. 433.

1489 Paula Malmi 2006.

1490 Katila 1928.

1491 Klami (1935) kirjoitti: ”Eräs Ravelin taiteen loistavimpia puolia on hänen melodian käyttönsä. Hän pitää sen ankarasti tonaalisuuden rajoissa, kaikista muista vapauksista huolimatta. Tästä seikasta suurelta osin johtuu hänen musiikkinsa esimerkillinen selvyys, ja myös sen yleisönsuosio. Ravel on tarpeeksi viisas kunnioittaakseen musiikin suurinta elementtiä, ja hänen älykkyytensä estää lähtemästä seikkailulle hämärän atonaalisuuden maille, jonne moni on hävinnyt tai palannut sieltä katkeroituneena. Melodistina Ravel on kokonaan toista luokkaa kuin esim. Debussy.” *Les Six* -ryhmän musiikkiajatte-

6 34 *leggiero*  
*mp*

Picc.  
Fl.  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2

Cor. 1  
Cor. 2  
Cmt. 1  
Cmt. 2  
Tbn.  
Tuba

Camp.  
Pno.  
VI. I  
VI. II  
Vle.  
Vc.  
Cb.

*pp*  
*mf*  
*fz*  
*pizz.*  
*p*

Esimerkki 37g (jatkoa). *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', t. 6–11.*

The musical score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trombones, Tuba, Cymbals, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is divided into two systems, with measures 12 and 35 marked at the beginning of the first and second systems respectively. The score includes various dynamics (pp, f, p, ff) and articulations (pizz., con sord., senza sord.). The tempo is marked 'poco f en dehors'.

Esimerkki 37g (jatkoa). *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Ilta-tunnelma', t. 12-17.*



18

Picc.

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1

Cor. 2

Cmt. 1

Cmt. 2

Tbn.

Tuba

Camp.

(G♭)-

Pno

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

**Esimerkki 37g. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', t. 18–23.***

zon' lyyrisyiden ja 'Puheen' soinnillisen energian rinnastaminen toimii ratkaisuna passiivisuuden ja monotonisuuden ongelmaan. Klamin kuvauksellisten tarkoituserien taustalta häämöttää näin esteettinen näkemys, joka oli läheisesti sidoksissa ranskalaiseen säveltaiteeseen ja joka oli ehkä suodattunut impressionismin käsitteen läpi. Tässä kuvitteellisessa kokonaisuudessa 'Odotus [1]', 'Intermezzo' ja 'Iltatunnelma' luovat modernein keinoin uudelleen muiden aistikokemusten piiristä tuttuja aistimuksia. Berlioz olisi toiseen aikaan siirtyneenä ehkä kutsunut Klamin luontokuvia "mielikuviksi eli vertauksiksi". Samalla myös Sulho Rannan Klamia koskeva huomautus "Maalaiskuvien" syntyvuodelta 1932 tuntuu viittaavan juuri tämän tietyn sävellyksen ilmapiiriin: "Virkeä ilmestys, aina jotain uutta keksivä ja meillä jo mentaliteettina harvinainen säveltäjä joka itse sanoo: 'Ei säveltämistä pidä ottaa niin hirmuisen vakavana asiana' – sellainen on meidän nuoren polvemme vaalea karjalais-ranskalainen kärkimies."<sup>1492</sup>

#### 16.4. "Maalaiskuvia" ja "kansallinen tuntemistapa"

Klamin ystävä Lauri Viljanen kuvasi Suomessa 1930-luvulla vallinnutta henkistä ilmapiiriä:

30-luvun lopun yleistunnelma on kyllä kokonaan toisenlainen kuin alkupuolen. Pääasiana varmaan on, että tosiaankin jonkinlaisen fasismin uhan poistuminen oli ilmeinen tosiasia, se ei ollut saanut juuria Suomen kansassa. Ja tämä kuvastui melkein huomaamattomasti sivistyneistön tai lukeneiston elämäntunnelmassa.<sup>1493</sup>

Kun kysytään, oliko Klami hakemassa 1930-luvun alun tuotannollaan yhteyttä suomalaisen kansallisen kulttuurin valtavirtaan, on hänen oman toimintansa ohella syytä tarkastella myös aikalais-Suomen reaktioita. Millaisena aikalaiset kokivat "Maalaiskuvien" asettumisen suomalaisuuden – kansainvälisyyden akselille, ja miten teoksen paikantumista ja siinä koettua säveltäjän identiteettiä kuvattiin? Hieman yllättävästi kirjallisia kuvauksia vaikutelmista Helsingissä Klamin elinaikana ei ole paljonkaan saatavilla: teosta ei juuri esitetty Helsingissä julkisissa konserteissa. Helsingin kaupunginorkesteri, tasavallan edustusorkesteri ja potentiaalisesti Klamin tärkein työllistäjä, ei hänen elinaikanaan koskaan esittänyt teosta.<sup>1494</sup> Tämä kertoo sen asemasta kansallisen valtakulttuurin marginaalissa. Nuorelle Klamille perustamistetaan lähtien suosiolllinen ja muutenkin uutta suomalaista musiikkia suosinut Radio-orkesteri kantaesitti *Kuvia maalaiselämästä* studiokonsertissaan 7.11.

---

lussa melodialla oli tunnetusti keskeinen osa, ks. esim. Hurard-Viltard 1988, 141.

1492 Ranta 1932.

1493 Viljanen 1976, 199.

1494 Ringbom 1932 ja Helsingin kaupunginorkesterin teoskohtainen esityskortisto.

1932. Konserttikantaesitys tapahtui Viipurissa Viipurin Musiikinystävien orkesterin konsertissa 21.1. 1934, minkä jälkeen orkesteri esitti sarjan ”yleisön pyynnöstä” uudelleen 4.2.<sup>1495</sup> ja pian sen jälkeen pääkaupungissa Viipurin taidewiikolla 14.2. Kirjallisen reseption painotusten kannalta näyttävät olevan avainasemassa ne ilman kirjoittajan nimeä julkaistut, sävellyksen kuvitteellista tapahtumallista etenemistä pikkutarkasti selostavat esittelyt *Karjalassa* ja *Helsingin Sanomissa*, jotka edelsivät esityksiä.<sup>1496</sup> Tietoa esittelytekstin laattijasta ei ole. Arvostelijoiden ja ilmeisesti konserttiyleisönkin huomiota tekstit ohjasivat tavalla, joka sai musiikin nykyaikaiset ja yleisemmin musiikilliset ominaisuudet näyttämään toissijaisilta. Samalla ilmenee kirjoittajien vähäinen kiinnostus Suomen luovan säveltaiteen kansallistyylin määrittämiseen ja ohjailuun musiikillisin termein. Tällainen suhtautuminen näyttää pitkällä tähtäyksellä edesauttaneen Klamin menestystä kotimaassaan. ”Maalaiskuvien” konserttikantaesityksen ajankohtana hän oli jo tunnettu menestysteos *Karjalaisen rapsodian* säveltäjänä ja oli saattanut äskettäin julkisuuteen *Kalevala-sarjan* ensi version.

”Maalaiskuvien” esitykset olivat arvostelumenestyksiä. Kirjoittajat ihastelivat Klamin sattuvaa, hyväntahtoiseksi kokemaansa huumoria. He joutuivat samalla pakostakin valottamaan sen aiheita, ”syvemmän maaseudun vapaapalokuntamusiikkia”, ”kylän mahtailevaa juhlapuhujaa”,<sup>1497</sup> jne. ”Tavattoman humoristiset kuvaukset, sellaiset kuin ’VPK:n marssi’ ja kansanpuhujan puhe, samoin kuin salaperäinen maalaisjuhlan ’Odotus’, viehättävän idyllinen Intermezzo ja valohämyinen Iltatunnelma todistavat säveltäjän harvinaisesta varmuudesta tavata eri aiheet naulan päähän”, *Helsingin Sanomien* Evert Katila arvioi.<sup>1498</sup> Sulho Ranta huudahti *Iltasanomissa*: ”Nämä virolahtelaiset juhannusvalvoijaiset eivät totta totisesti torkuta!”<sup>1499</sup> *Uudessa Suomessa* Ernst Linko kirjoitti:

[I]llan uutuutena [kuultiin] aivan riemullisen irvokas Klamin ’Kuvia maalaiselämästä’ (Kansanjuhla). Säveltäjä on kuin kala vedessä tämänkaltaisessa ”miljöössä”. Hän on nähtävästi liikkunut maalaishuvittelaisuuksissa avoimin korvin ja pannut paperille

1495 *Karjala* (1934b) ilmoitti: ”VMY:n orkesterin johdolle on kuluvaan viikon aikana useilta tahoilta esitetty toivomusta, että Uuno Klamin Kuvia maalaiselämästä, joka toissa sunnuntaina saavutti niin ainutlaatuisen menestyksen, esitettäisiin uudestaan. Tähän on suostuttu mielihyvin, sillä sävellys ansaitsee tulla esitetyksi moneen kertaan, siksi nerokkaasti se on sävelletty. Teoksen musikaalisuus ja välitön huumori valloittaa jokaisen kuulijan täydellisesti. Niinpä onkin sävellys loppunumerona ensi sunnuntain kansankonsertissa.”

1496 *Karjala* 1934a ja *Helsingin Sanomat* 1934.

1497 Palmgren 1934.

1498 Katila 1934.

1499 Ranta siteerattuna *Karjalassa* 17.2. 1934 julkaistun arvostelukosteon mukaan (*Karjala* 1934e).

vaikutelmansa falskisti puhaltavasta torviseptetistä, esiintymishaluisesta ja paasaa-  
vasta juhlapuhujasta y.m. ja kaiken tämän komiikan tai melkein tekisi mieli sanoa  
poikamaisen virnistelyn taustana on mitä kaunein luonnonmaalauk-  
s, niin herkin vä-  
rein suoritettu kesäiltakuvaus, että tunnelma oli aivan väärentämätön.<sup>1500</sup>

Arvostelijat siis omaksuivat halukkaasti teoksen *Kuvia maalaiselämästä*  
(*Kansanjuhla*) aiotun ja julkisesti ilmoitetun representaation. Teos paikantui  
kirjoituksissa ongelmitta Suomeen, jopa Klamin synnyinseudulle. Erittelyissä  
'V.P.K:n marssia' ja 'Puhetta' luonnehdittiin 'Odotuksesta [1]' ja 'Intermezzos-  
ta' poikkeaviksi "parodioiviksi kuviksi"<sup>1501</sup> tai asetettiin vastakkain "maalaa-  
va, uskottavan tilanteen luova V.P.K-marssi" ja "omaperäiset tunnelmakuvat  
Odotus [1] ja Iltatunnelma"<sup>1502</sup>. Teoksen katsottiin osoittavan "tekijänsä suu-  
ren lahjakkuuden pienoislaatukuvien tekijänä".<sup>1503</sup> Vaikka *Karjalan* ennak-  
koesittely nimenomaan vertasi "Maalaiskuvia" "suuren venäläisranskalaisen  
orkesterisäveltäjän Igor Stravinskin" "tekotapaan ja soitinnukseen"<sup>1504</sup> ja vaik-  
ka muutamat kirjoittajat kiittivät Klamin soitinnusta, arvostelijat ohittivat  
kokonaan tyylinäkökohdan. Vain Sulho Ranta mainitsi teoksen modernismin,  
jota hän luonnehti "kansalliseksi"<sup>1505</sup> ja "kotoiseksi"<sup>1506</sup>.

Tällaisen palautteen valossa teoksen voidaan sanoa sisältäneen runsaas-  
ti sen aikalais-Suomeen yhdistävää samastumispintaa. Ei ole syytä asettaa  
kyseenalaiseksi Klamin aitoa kiinnostusta musiikin ja kuvauksen yhdistämi-  
seen. Teoksen kuvauspiiriin keskittyvästä palautteesta huolimatta sen moder-  
ni ja kosmopoliittinen tyyllillis-esteettinen toteutus on tosiasia. Tutkimuksen  
onkin tärkeää teoksen ja yleisön kohtaamista tarkastellessaan erottaa siinä  
ideologinen ja musiikillinen painopiste. Suomen musiikkielämän 1930-lukuun  
yhdistetyn "kansallisen tuntemistavan" painopiste voidaan "Maalaiskuvien"  
tapauksessa nähdä sävellyksen asemasta sen kontekstissa – huomataanh-  
nyt, kuinka kritiikki johti yleisön huomion sävellyksen kansalliseen mieluum-

1500 Ernst Linko siteerattuna *Karjalassa* 15.2. 1934 julkaistun arvostelukoosteen mu-  
kaan (*Karjala* 1934c).

1501 "Spexartade bilder", Palmgren 1934.

1502 B. 1934.

1503 *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki K.A.I. siteerattuna *Karjalassa* 16.2. 1934  
julkaistun arvostelukoosteen mukaan (*Karjala* 1934d).

1504 *Karjala* 1934.

1505 Ranta 1934, 49.

1506 Ranta 1934a. Vainio (1976, 120) huomauttaa, että 1922 perustetussa *Ultra*-lehdessä  
hahmottui "käsitteenä melko hämäräksi jäänyt kansallinen modernismi". Kuten luvuissa  
3.7. Kansallinen ja eksoottinen historiallisen kerronnan ongelmana (s. 144–147) ja 12.1.  
Sulho Ranta ja tulenkantajat (s. 392) todettiin, myös Sulho Rannan lausumista on vai-  
keaa selvästi päätellä, millaisella käsitteellisellä perustalla 'kansallisen modernismin'  
kansallinen ja modernismi-kategoria hänellä lepäävät. Ks. myös Salmenhaara 1996a, 366  
ja Sarjala 1991, 51.

min kuin kansainväliseen ulottuvuuteen. Tällaisesta asenteesta Klamin teosten reseptiossa on muitakin esimerkkejä.

Vain yksi kirjallisen reseption yksityiskohta antaa aiheen päätellä, että julkisuudessa haluttiin pehmentää Klamin 1920-luvun Pariisista täysin rinnoin omaksuman antiromanttisen provokaation vaikutuksia. Tämä ehkä kertoo omalla hiljaisella tavallaan ajankohdan yhteiskunnallisesta ilmapiiristä. Edellä jo mainittu ”Maalaiskuvien” ennakkoesittely *Karjala*-lehdessä ilmoitti osaa ’Puhe’ koskien: ”Alkusoiton jälkeen on ohjelmassa isänmaallinen juhlapuhe, jonka pitää paikkakunnan ainoa kansanedustaja”.<sup>1507</sup> Sama esittely toistettiin myöhemmin *Helsingin Sanomissa* melkein sanatarkasti, mutta lehti tai joku sen avustaja portaan jäsen korvasi ilmaisun ”paikkakunnan ainoa kansanedustaja” muodolla ”paikkakunnan ainoa puhuja”.<sup>1508</sup> Elettiin IKL:n Suomessa, ja kansanedustajan uho oli tulenarka leikinlaskun aihe. Etenkään pääkaupungin lehdistössä ja taidemusiikin esteettisen autonomian linnakkeessa, Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa, tahallinen poliittinen provokaatio olisi tuskin ollut tavoiteltavaa. Ajatellen menestystä Helsingin kaupunginorkesterin piirissä Klami purjehti Kalevala-myytin kuvaajana potentiaalisesti turvallisemmilla vesillä.<sup>1509</sup>

Tietoa siitä, että Klami olisi tarjonnut ”Maalaiskuvia” Helsingin kaupunginorkesterin esitettäväksi, ei ole. Sulho Ranta kuitenkin erehtyi ennustaessaan ”Maalaiskuville” vastaavaa suosiota kuin Klamin ensimmäisessä sävellyskonsertissa 1928 kantaesityksensä saanut, kovaäänisen antiromanttinen *Karjalainen rapsodia* oli kokenut.<sup>1510</sup> Merkittäviä eroja *Karjalaisen rapsodian* ja ”Maalaiskuvien” välillä ovat tältä kannalta katsoen varsinkin jälkimmäisen sävellyksen pienimuotoisuus ja vahvat viittaukset ”puhtaan” ja ylevän musiikin ulkopuolelle, arkielämään – molemmat Pariisin sodanjälkeisen antiromantiikan ihanteita. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* ei varsinkaan pyrkinyt olemaan suurta, ”absoluuttista musiikkia” Sibeliuksen sinfonioiden esikuvan alaisuudessa. Kriittisin tunnettu arvostelu Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin Helsingin esityksestä – kirjoittajana *Svenska Pressenin* Birger Buchert – huomautti oireellisesti sarjan keveydestä ja ”tilapäisleikinlaskun sävystä”.<sup>1511</sup> Hyväntahtoisesta vastaotosta huolimatta teos ei siis jäänyt pääkaupungin konserttiohjelmiston osaksi.

1507 *Karjala* 1934a.

1508 *Helsingin Sanomat* 1934 (14.2.).

1509 Vainio (2002, 574) huomauttaa, että Kajanuksen omissa sävellyksissä esiintyy pyrkimystä humoristiseen sanontaan esimerkiksi leikkimielisissä kadenssaalisissa eleissä.

1510 Ranta 1934a.

1511 Buchert 1934. Ks. myös *Karjala* 1934e.

Uudistuva luova säveltaide pystyi Pariisissa 1900-luvun alkupuolella välttämään sen suuresta yleisöstä eristymisen, jonka se kohtasi Wienissä. Skandaalimenestys, *succès de scandale*, oli luonteenomaisesti pariisilainen ilmiö, joka jo käsitteenä implikoi laajan yleisön valppauden taide-elämän tapahtumien suhteen. Alleviivattu ”toisin oleminen” ei Klamin kohdalla muodostunut kestävä taiteellisen ja yhteiskunnallisen aseman riittäväksi rakennusaineeksi, mutta säveltäjä onnistui Suomessa hyödyntämään tämän ilmiön psykologisia mekanismeja kateutta herättävän onnistuneesti. Tällainen taiteilija-asetus merkitsee suurta eroa verrattaessa Klamia toiseen ranskalaista musiikkia tarkkaan kuunnelleeseen suomalaiseen säveltäjään, Leevi Madetojaan. Erkki Salmenhaara on kiinnittänyt huomiota Madetojalle merkitykselliseen Horatiuksen säkeeseen, joka hänen mielestään kiteyttää Madetojan kauneuden filosofian perusajatuksen. Kyseinen periaate on, että taiteen tulee palvella kauneuden ja totuudellisuuden intressiä, ei ”alhaista kansaa”, ts. suuren yleisön makua ja vaatimuksia”. Totuudellisuuden vaatimus on tässä filosofiassa synonyymi aitouden, ”vaistomaisuuden” vaatimukselle.<sup>1512</sup> Madetoja kelpuutti Horatius-säkeen kuvaamaan Sibeliuksen taiteen hienoimpia ominaisuuksia Järvenpään mestarin 50-vuotispäivän johdosta 1915 kirjoittamassaan artikkelissa ”Jean Sibeliuksen taiteilijauran yleiset piirteet”: ”Sitä mukaa kuin Sibelius taiteessaan kaikkoo maailman melua ja painuu yhä syvemmälle itseensä, sitä mukaa käyvät hänen taidekeinonsakin yhä herkemmiiksi, yhä hienosyisemmiksi. Horatiuksen säe: ’Odi profanum vulgus et arceo’ sopisi erinomaisesti motoksi kaikelle mitä hän varsinkin viime vuosina on luonut”.<sup>1513</sup> Horatius-laina, suomennettuna ”Vihaan vihkimätöntä [tietämätöntä] kansaa ja torjun sen luotani”, esiintyy toisenlaisessa yhteydessä Madetojan samana vuonna Onervalle kirjoittamassa kirjeessä, jossa hän valittaa taide-elämän kaupallistumista ja muita epämieluisia ilmiöitä. Osansa saa Erkki Melartin oppilaineen, kuten seuraava huomautus voidaan lukea: ”Ei noista poikaparoista (Mel. poikineen) voi juuri sanoa: Odi profanum vulgus etc.” ”Leevi Madetoja kuuluu viimeisiin säveltäjiin, joiden sävellystyötä ohjasi kauneuden maksiimi sellaisena kuin se perinteisesti ymmärretään”, Salmenhaara huomauttaa.<sup>1514</sup> ”Perinteisellä kauneudella” ei Salmenhaaran ajattelussa ilmeisestikään ole yhtymäkohtaa sen perinteisen dualismin kanssa, jolle perustuu ”teutonien” pohjoisen protestanttisen kulttuurin ja ”latinalaisten” katolisen kulttuurin, henkisyyden ja aistillisuuden, ”aivojen ja kauneuden”<sup>1515</sup> ymmärtäminen vastakohtiksi.

Madetojan huokauksesta ilmenee vierassieluisuus, mutta ei sen tarkkaa syytä. Klami ei esiintynyt säveltäjänä vielä vuonna 1915, mutta on ilmeis-

1512 Salmenhaara 1990, 5–6.

1513 Madetoja 1915.

1514 Salmenhaara 1990, 5, 7.

1515 Taruskin 1997, 67.

tä, että myöhemmin 1930-luvun alussa hänenkin taidenäkemyksensä oli Madetojalle jossain suhteessa vieras. Klami itse kirjoitti kriitikkona Madetojasta yleensä arvostavasti.<sup>1516</sup> On silti houkuttelevaa tulkita hänen antiromanttisimpiin sävellyksiinsä kuuluva *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* hänen provokatiiviseksi vastaukseksi Madetojan edellisenä vuonna esittämään toivomukseen ”pienen suomalaisen maankamarannurkan” liittämisestä hänen taiteeseensa.<sup>1517</sup> Klamin on kuitenkin täytynyt tietää keskustelewansa teoksellaan laajempienkin suomalaispiirien ennakkokäsitysten kanssa, missä merkityksessä siinä voidaan nähdä nimenomaan kansallista antiromantiikkaa ja samalla eräänlainen yhtymäkohta tulenkantajien piirissä tavattavien asenteiden kanssa.<sup>1518</sup> Teoksen ranskankielinen otsikointi lähetti aikanaan nuorekkaan arrogantin viestin suomalaisen kansallisromantiikan suuntaan. Syntyi Klamin ehkä konkreettisimmin representatiivinen sävellys. Siinä säveltäjä ikään kuin alleviivaa näkökohtaa, että maaseudun – ehkä hänen oman kaakkoissuomalaisen kotiseutunsa – ”vihkimättömän kansan” elämää herkkine puolineenkin on mahdollista kuvata keinovaroilla, jotka ovat rakentuneet Pietari–Pariisi-akselilla kahden metropolin vuorovaikutuksessa. Kuten Klamin tapauksessa usein on laita, hän ei näytä ”Maalaiskuvissa” lainkaan peittelevän musiikillisen työkaluvarastonsa yhteyksiä ihailemiinsa säveltäjiin ja suuntauksiin. Tällainen asenne nosti punnittavaksi paitsi hänen suomalaisuutensa myös hänen aitoutensa ja vilpittömyytensä – ominaisuuksia, jotka eivät nauttineet klassista ominaislaatuun korostaneessa ranskalaisessa 1900-luvun alun kontekstissa mitään vastaavaa arvoasemaa kuin vanhastaan Suomessa.

On jo todettu, että ”Maalaiskuvien” ’väreilevä’ ja ’perkussiivinen’ orkesteritekstuuriyppi esiintyvät muodossa tai toisessa monessa Klamin sävellyksessä ja perusteiltaan soinnunkäytöllisinä yhdistävät hänet Madetojankin mainitsemaan, venäläis-ranskalaiseksi orkesterityyliksi luonnehdittavaan säveltaiteelliseen ajatteluun. Siihen liittyvä kehittelevyyden väheksyminen ja melodiakulttuuri tuottivat muutenkin lopputuloksia, joita oli perinteisten saksalaisten kriteerien nojalla helppo arvostella paikallaan seisoviksi – tai toisenlaisten arvoarvostelmien piirissä puolustaa kuvina.

1516 Lehtonen 2004, 23–24, 58–59, 72, 108–109, 120, 122–123.

1517 Mikäli Klami tiesi Madetojan säveltäneen vuonna 1932 kuorolaulun *Pohjantuulen torvi* V.A. Koskenniemen samannimiseen runon, se ehkä lisäsi hänen antiromanttista innoitustaan. ”Pohjantuulen torven’ sanomana on läntisen ja eteläisen kulttuurin rappioon tuomittu pehmeys: tulevaisuus kuuluu pohjoisen karun ilmaston karaisemalle rodulle”, Matti Klinge (1991, 219) kirjoittaa. Voidaan kysyä, onko Kaisan todistajakohtaus Madetojan oopperassa *Pohjalaisia* orkesterin tähdentämine monotonisine puhetulvineen toiminnut Klamin ’Puheen’ innoittajana, ks. s. 577.

1518 Vrt. Päivi Lappalainen 1990.

## 17. Menestyskäs mukautuminen – Kalevala-sarjan synty osana kansallisen kulttuurin kehitystä

*Kalevala* on tunnetuin suomalainen identiteettisymboli ja runolaulu yksi tunnetuimmista suomalaisista musiikin identiteettisymboleista. Jos noilla perusteilla pääteltäisiin *Kalevala-sarjan* kertovan nimenomaan säveltäjänsä suomalaisesta identiteetistä ja halusta tähdentää kansallisen yhteenkuuluvuuden kokemusta, osallistuttaisiin juuri sellaiseen kansalliseen diskurssiin, jota tämän tutkimuksen ensimmäisessä osassa kritisoiin erilaisuuden ohittamisesta. Annettaisiin suhteeton symbolinen paino teoksen aihepiirille ja runolauluaiheille, joita sisältyy vain teoksen viimeiseen osaan. Samalla ohitettaisiin monia sellaisia piirteitä, jotka eivät tue oletusta säveltäjän yksipuolisesti kansallisesta identifioitumisesta ja tyylinmuodostuksesta. *Kalevala-sarjan* kansallisten kiinnekohtien täsmentäminen ei silti ole triviaalia, syntyihän teos ajankohtana, jolloin kansallisuusajattelu oli Suomessa ja muualla Euroopassa voimakasta. Kiinnekohtia on jäljitettävä sekä säveltäjän omasta menettelystä että hänen toimintaympäristöstään.

Kuten tämän tutkimuksen toisessa osassa todettiin, yksikään tunnettu lähde ei tue oletusta, että Klami olisi työskennellyt jo Pariisin-aikanaan Kalevala-sävellyksen parissa.<sup>1519</sup> Huomionarvoista on, että ensimmäiset tiedot säveltäjän Kalevala-suunnitelmasta liittyvät nimenomaan syksyyn 1929, jolloin varsinainen opiskeluaika oli hänen Wienistä paluunsa jälkeen äskettäin päättynyt. On paikallaan seurata Klamin sävellyssuunnitelman kosketuskohtia Suomen kansallisen kulttuurin merkkihenkilöihin, instituutioihin ja luovan säveltaiteen rahoituskanaviin ajankohtana, jolloin suurimuotoisin kaikista koskaan järjestettyistä kansallisista Kalevala-juhlista<sup>1520</sup> oli lähestymässä. *Kalevalan* riemuvuosi 1935 aiheutti menneiden Kalevala-sävellysten nostamisen huomion kohteeksi, mutta tuotti myös säveltäjiltä tilattuja uusia Kalevala-aiheisia sävelteoksia. Vuonna 1935 *Kalevala* huomioitiin niin Helsingissä kansallisen pääjuhlan musiikkiohjelmassa kuin Sortavalan laulu- ja soittojuhlilla ja Viipurissa Työväen Musiikkiliiton laulujuhlillakin. Helsingin pääjuhlassa uutuussävellyksiä olivat Raition *Lemminkäisen äiti*, Rannan *Viisi suomalaista kansanrunoa* baritonille ja orkesterille sekä Aarre Merikannon

1519 Ks. luku 6.2. Intohimo, Habanera ja Yölaulu, s. 201.

1520 Anttonen 2008, 213.



*Kyllikin ryöstö*.<sup>1521</sup> Sortavalan juhlilla kesäkuun lopussa kuultiin ensi kertaa Madetojan kantaatti *Väinämöisen soitto*, Rannan samaa lajia edustava *Väinämöisen laulu* sekä Klamin *Lemminkäisen seikkailut saarella*.<sup>1522</sup>

## 17.1. Kalevala-sarjan syntyvaiheet

Kun *Kalevala-sarjan* neliosainen ensi versio sai 1.12. 1933 kantaesityksensä, Klami käsitti sävellyksensä keskeneräiseksi. Viisiosaisen, lopullisen version kantaesitys oli 29.10. 1943. Klami kertoo Tukholmassa 1957 ilmestynyttä koomateosta *Modern nordisk musik. Fjorton tonsättare om egna verk* varten laatimassaan kirjoituksessa ”Kalevala-svitens utveckling och kompositionsfaser” pitkästä sävellysprosessista. Kirjoitus ilmestyi vuonna 1973 alkuperäisenä suomenkielisenä versiona otsikolla ”Kalevala-sarjan sävellystyön vaihteita”. Säveltäjä selostaa työn käynnistymistä seuraavasti:

Erään sävellykseni esityksen jälkeen, en tarkoin muista mikä se oli, Robert Kajanus kehotti minua vakavasti harkitsemaan kansallisen, lähinnä Kalevala-aiheisen teoksen säveltämistä. Hänen käsityksensä mukaan hallinnassani olevat orkesteritaidolliset ja sävellysteknilliset keinot voisivat valottaa uudella ja tervetulleella tavalla vanhoja asioita. Sitä paitsi, hän lisäsi, olisi suuressa määrin edullista modernin musiikin populaariteetille, jos saavuttaisi voiton vanhoilla kunnian kentillä. En ollut lainkaan haluton seuraamaan näitä viitteitä. Tietoisena niistä vaaroista, jotka olisivat seurauksena astumisesta Sibeliuksen yksinvaltiaan tavoin hallitsevalle alueelle sekä havaitessani, että sinne suuntautuvista useista yrityksistä oli ollut tuloksena enimmäkseen harmaata ja mielenkiinnottomaa musiikkia, aloin suunnitella kokonaan toista lähtökohtaa. Koreografisesti käsitelty teos tosin raukesi pätevien asiantuntija-apuvoimien puuttuessa, mutta ajatus sen toteutumismahdollisuuksista askarrutti kauan ajatuksiani. Oikeastaan voin sanoa, että työn alkua ja sen jatkuminen vuosien kuluessa kävi tuon hengen merkeissä. Kun sitten Kalevala-Seura vuosijuhlissaan keväällä 1932 päätti esittää useita orkesterisävellyksiä, tarjoutui minulle tilaisuus ensimmäiseen kokeeseen. Suuren kiireen vallassa, muistaakseni parissa kolmessa viikossa kirjoitin sävellyksen Maan synty, jota pidin preludina suurempimuotoiseen työhön. Robert Kajanus johti sen edellä mainitussa vuosijuhlissa, vaikka hän tuskin oli siihen erikoisemmin ihastunut. Otaksuttavasti se ei ollut sitä mitä hän oli alunperin tarkoittanut.<sup>1523</sup>

1521 Kalevalanpäivän iltajuhlissa Messuhallissa kuultiin Helsingin kaupunginorkesterin ja Radio-orkesterin soittamana ensi kertaa 1900-luvulla Sibeliuksen *Lemminkäinen ja saaren neidot*, *Lemminkäinen Tuonelassa* sekä *Kullervo*-sinfonian kolmas osa. Juhlavuoteen liittyen Kalevala-aiheesta järjestettiin myös kuorosävellyskilpailu. Ks. esim. Salmenhaara 1996a, 410, 419–420, 422 ja Marvia & Vainio 1993, 440–444.

1522 Salmenhaara 1996a, 428. Sortavalan laulu- ja soittojuhlien ohjelmasta ks. myös luku 17.2.2. Sortavala kesällä 1935: kansallinen juhla ulkoilmassa.

1523 Klami 1973, 44. Kuten luvussa 12.3. Robert Kajanus, Georg Schnéevoigt ja Helsingin kaupunginorkesteri (s. 405) todettiin, ’Maan synnyn’ ensimmäisen version esitys Kalevalaseuran vuosijuhlissa 1932 jäi ainoaksi Kajanuksen johtamaksi Klami-esitykseksi.

Lehtitiedon mukaan Kalevalaseuran vuosijuhlassa 1932 kuultu Klamin teos oli ”’Maan synty’, johdanto Kalevala-oratorioon”.<sup>1524</sup> Klamin kirjoitus on *Kalevala-sarjan* syntyvaiheiden kuvauksena epätäydellinen, mutta siitä ilmenee, miten nuorta suomalaista, kansainvälisesti orientoitunutta säveltäjää vedettiin kansallisen kulttuurin piiriin. ’Maan synnyn’ ensi version 75-vuotiaana johtaneelta Kajanukselta ei suinkaan puuttunut kiinnostusta Klamia kohtaan, kuten edellä on jo käynyt ilmi.

Klami oli ennen tämän vielä oratoriateoksen johdannoksi aiotun version syntymistä syventynyt säveltäjänä Kalevala-aiheeseen ainakin kahden vuoden ajan. Jo syksyllä 1929, pian Wienistä palattuaan ja matkaa seurannutta irrallista elämäntilannetta ajatellen hyvin todennäköisesti rahapulassa, hän oli anonut Kordelinin säätiöltä apurahaa Kalevala-aiheisen teoksen säveltämiseksi ja myös saanut apurahan,<sup>1525</sup> varmastikin voidaan kuvitella muita syitä kuin pelkät taiteelliset näkökohdat, jos hän ei ollut ”lainkaan haluton seuraamaan” Kajanuksen ”viitteitä”. Tuona syksynä Kordelinille esitetty suunnitelma ei ainakaan eksplisiittisesti liittynyt *Kalevalan* riemuvuoteen.<sup>1526</sup> Vuonna 1930 valmistui ’Kehtolaulun Lemminkäiselle’ ensi versio, jousiorkesterisävellys *Kehtolaulu Kalevalasta*.<sup>1527</sup> Klamin valitsema esityskokoonpano ei viittaa siihen, että hän olisi sävellystyön aikana ajatellut yhden pääteoksistaan olevan syntymässä. *Kehtolaulu Kalevalasta* esitettiin radion studio-ohjelmistossa 10.2. 1931 ja Radio-orkesterin konsertissa 21.4. 1931. Klami valotti haastattelussa *Kalevala-sarjan* ensi version kantaesityksen 1933 jälkitunnelmissa tämän osan ja Kalevala-suunnitelmansa taustaa tavalla, josta Kajanuksen rooli ei mitenkään ilmene.

”Lemminkäisen äidin kehtolaulu” on sarjan vanhin, kertoi Klami edelleen. Mutta sen nykyisen muodon synty on hiukan erikoinen. Pyysin Radio-orkesterilta viime keväänä alkuperäisen ”kehtolaulun” partituuria voidakseni sovittaa kappaleen suurelle orkesterille, jota varten ”Kalevalan” olen päättänyt tehdä. Kun Radio-orkesteri kieltäytyi antamasta minulle sitä – orkesteri oli viime kesänä päättänyt esittää kappaleen – kirjoitin sen ulkomuistista uudelleen ja mielestäni tämä toisinto oli parempi, tosin hiukan entisestä poikkeava.<sup>1528</sup>

Minkä Klamin sävellyksen esityksen jälkeen Kajanus esitti toivomuksen, johon säveltäjä viittasi vuoden 1957 kirjoituksessaan? Ei ole mahdotonta, että tämä tapahtui heti ensimmäisen sävellyskonsertin jälkeen. Klamin orkesteriteoksista oli ensimmäisen ja toisen sävellyskonsertin 27.9. 1928 ja 14.12. 1931

1524 *Helsingin Sanomat* 1932 (29.2.). Kalevalajuhla yliopiston juhlasalissa.

1525 Salmenhaara 1996a, 323–324.

1526 Salmenhaara 1996a, 323.

1527 Sävellyksen konserttikantaesityksen arvosteluissa vuodelta 1931 (Katila 1931, O.T. 1931, Pesola 1931, Palmgren 1931) mainitaan tämä otsikko.

1528 *Uusi Suomi* 1933b (2.12.).

välillä esitetty julkisesti vasta *Deux sérénades espagnoles* (Radio-orkesteri, joht. Haapanen 22.4. 1930), *Kehtolaulu Kalevalasta* ja '3 Bf' (Radio-orkesteri, joht. Haapanen 21.4. 1931) sekä uudelleen '3 Bf' (HKO,<sup>1529</sup> joht. O. Fohström 20.9. 1931). Klamin hallinnassa olevat "orkesteritaidolliset keinot" olivat toisessa sävellyskonsertissa kuultujen *Opernredouten*, *Tšeremissiläisen fantasi-an*, '3 Bf:n ja *Symphonie enfantinen* jälkeen jo lehtiartikkelien johdosta musiikkipiireissä puheenaiheena. Tuon konsertin ohjelmassa olleet *Opernredoute* ja osa 'Berceuse' *Symphonie enfantinesta* kerrattiin Arvo Hannikaisen johtamassa Helsingin kaupunginorkesterin kansankonsertissa 20.12. 1931. *Barcarole* ja 'Polka' kuultiin Ossian Fohströmin johtamassa kansankonsertissa uudenvuodenpäivänä 1932. On todennäköistä, että Kajanuksen suunnitelmassa kevätkauden 1932 ensimmäiseen konserttiinsa *Karjalaisen rapsodian* esitystä tuoreen innostuksen aiheena oli juuri joulukuussa 1931 järjestetty Klamin toinen sävellyskonsertti. Säveltäjälle aiheutuneen "suuren kiireen" ja vain parin kolmen viikon mittaisen työskentelyajan selittäisi, mikäli Kajanuksen hänelle esittämä ehdotus Kalevala-aiheisen teoksen kirjoittamisesta seurasi *Karjalaisen rapsodian* tammikuun 1932 esitysskandaalia; 'Maan synnyn' ensimmäisen version kantaesitys tapahtui runsaan kuukauden kuluttua siitä. Tällainen ajatus jättää periaatteessa avoimeksi sen mahdollisuuden, että Kajanus nyt vain uudisti joskus aiemmin tekemänsä ehdotuksen. Väisänen ja Kajanus lievenivät toimineet hankkeen toteutumiseksi yhteisymmärryksessä Kalevalaseuran myöntäessä Klamille apurahan 'Maan synnyn' ensi version säveltämiseksi vuoden 1932 Kalevalajuhlaa varten.<sup>1530</sup>

Vuosien ajan ja ainakin vuodesta 1932 Klami tähtäsi Kalevala-teoksensa esitykseen nimenomaan *Kalevalan* riemuvuoden 1935 juhlien yhteydessä.<sup>1531</sup> Kun hän saattoi apuraha-anomuksissaan Kordelinin säätiölle vuosien 1932 ja 1933 syyskuussa mainita, että Kalevalaseura halusi huolehtia valmistellun Kalevala-aiheisen teoksen esityksestä *Kalevalan* juhluvuonna 1935,<sup>1532</sup> asiaa koskevia neuvotteluja oli todennäköisesti käyty A.O. Väisäsen kanssa. Viimeksi mainittu oli vuosina 1934–1935 Kalevalan riemuvuoden näyttelyn ja juhlien pääsihteeri. Kaikkiaan voidaan päätellä, että Klamin teosten esitykset riemuvuonna Helsingissä järjestettyissä Kalevala-juhlissa ja *Kalevala-sarjan* osaksi aiotun orkesterischerzon *Lemminkäisen seikkailut saarella* esitys Sortavalan *Kalevalaa* kunnioittaneilla laulu- ja soittojuhlilla 1935 hoidettiin Väisäsen välityksellä. Pääkaupungin suurten Kalevala-juhlien yhteydessä Klamilta esitettiin Messuhallissa 1.3. *Kalevala-sarjan* osat 'Maan synty', 'Kevään oras' ja

1529 HKO = Helsingin kaupunginorkesteri.

1530 Ks. luku 12.4. A.O. Väisänen, Kansankonservatorio ja Kalevalaseura, s. 407. Väisänen 1962, 339 ja Aho 1985, 34.

1531 Ks. Salmenhaara 1996a, 324, 326.

1532 Ibid., 324, 326.

'Sammon taonta' Georg Schnéevoigtin johtaessa yhdistettyjä Helsingin kaupunginorkesteria ja Radio-orkesteria.<sup>1533</sup> Ellei Väisänen tai joku muu säveltäjä asiasta muistuttanut, hänen itsensä on täytynyt viimeistään vuonna 1934 ymmärtää, että Sortavalassa esitettävän sävellyksen genre ja esityskokoonpano oli lyötävä lukkoon. Häneltä kuultiin Sortavalan laulu- ja soittojuhlilla 30.6. 1935 orkesterischerzo *Lemminkäisen seikkailut saaressa* Schnéevoigtin johtaessa Helsingin kaupunginorkesteria. Lehdistössä sävellyksen todettiin olevan *Kalevala-sarjan* uusi osa.<sup>1534</sup>

Yksin *Kalevala-sarjan* toistakymmentä vuotta kestänyt syntyhistoria huomioon ottaen olisikin vaikeaa romantiikan hengessä väittää, että säveltäjän nerous tässä antoi esteettisen eheyden autonomiselle, vain omia lakejaan noudattavalle teokselle. Materiaaliseen toimeentuloon liittyvät näkökohdat ilmenivät omalla tavallaan siinä, että Klami möi syksyn 1933 tullen Radio-orkesterille kesän aikana pienelle orkesterille sovittamansa 'Pastoralen' (myöhemmän 'Kevään oraan') ja 'Sammon taonnan'.<sup>1535</sup> Hapuilu kolmen eri lajin välillä – oratorion, koreografisen teoksen ja orkesterisarjan – ei kerro vain hänen oman luovan ajattelunsa selkiytymättömyydestä, vaan epäilemättä suuressa määrin ulkoisista vaikuttimista, jotka olivat toiset kuin ne olisivat olleet hänen pariisilaisissa olosuhteissa toimivalle ammattitoverilleen. Oratoriosuunnitelma tiedetään varmuudella yhdeksi osaksi Klamin Kalevala-pohdintoja. Siihen viittaa jo Kordelinin säätiölle syksyllä 1929 esitetyn anomuksen sanamuoto.

Ensimmäisen suuremman teokseni "Kuusitoista kuvaelmaa Kalevalasta" sooloille, kuorolle, uruille ja orkesterille säveltämistä varten pyydän kohteliaimmin Smk 10.000 suuruista apurahaa, että voisin saada teokseni esityskuntoon keväällä 1930.<sup>1536</sup>

Toukokuussa 1931 hän kertoi *Karjala*-lehdelle:

---

1533 Katila 1935, Terttu 1935, Palmgren 1935.

1534 Ks. Ranta 1935a.

1535 Klami kirjoitti Toivo Haapaselle 31.8. 1933: "Hyvä veli, lähetän seuraavassa paketissa hieman repertoaria orkesterillesi. Olen kesän kuluessa sovittanut pari osaa '5 Kuvaelmaa Kalevalasta' -sarjasta pienelle orkesterille vointini mukaan. Toinen osa Pastorale joka tulee 'Maan synnyn' jälkeen käy kyllä hyvin pienelläkin orkesterilla, mutta finaali (osa V) 'Sammon taonta' on tuskin parempi kuin välttävä ilman suurta läkkikuoroa, mutta luulen sen radion kautta vaikuttavan täyteläisemmältä kuin studiossa harjoituksissa. Lähden täältä [Virolahdelta?] ensi tiistaina sinne H:kiin. Olisin iloinen jos lähettäisit vähän matkarahoja ja ensihätään kaupungissa. Molemmat kappaleet ovat siinä 6 min. vaiheilla ja luulen niiden olevan sitä mikä noteerataan Sinun 'chambre de chef d'orchestre'sta 400,- markaksi." Siteerattuna *Karjalaisen* 1993, 44 mukaan. Vuoden 2011 arvoksi muunnettuna 400 markkaa vastaa 135 euroa.

1536 Klamin anomus siteerattuna Salmenhaaran 1996a, 323 mukaan. Vuoden 2011 arvoksi muunnettuna 10.000 markkaa vastaa 2752 euroa.

Kalevala-aiheinen ”maallinen oratorio” valmistui vähän aikaa sitten. Se onkin laajin teokseni tähän mennessä. Siinä on 12 osaa ja esitysvoimina tarvitaan sooloääniä, urut, kuoro ja suuri orkesteri – .<sup>1537</sup>

Klami ei puhunut oratoriosuunnitelmastaan ainoastaan Väisäselle; siihen viittaavat kirjoituksissaan myös Sulho Ranta ja Toivo Haapanen.<sup>1538</sup> Klami puhui Kalevala-sävellyksestään edelleen oratoriona kirjoittaessaan Kordelinin säätiölle syyskuussa 1932.<sup>1539</sup>

Vuonna 1957 Klami kuitenkin kertoi varsinkin ajatuksen koreografisesti käsitellystä teoksesta kiehtoneen pitkään hänen mielikuvitustaan. Hän viittaa koreografiseen Kalevala-teokseen tietävästi ensi kertaa 28.1. 1933 apurahahakemuksessa Suomen opetusministeriölle: ”Olen jo kuuden vuoden ajan suunnitellut Kalevala-aiheisen kuorobaletin säveltämistä, jonka aion toteuttaa kreikkalaisen tragedian antamien viitteiden mukaan.”<sup>1540</sup> Klamin käyttämä sana ’kuorobaletti’ on omatekoinen, eikä muotoilusta voida varmasti päätellä, viittasiko säveltäjä sillä kuoron ja tanssijaryhmän esimerkiksi Poulencin *Les Biches* -baletin tapaan yhdistävään hybridiin genreen vai onko kysymys ranskan kielen sanan *chœur de ballet* suomennoksesta. Vielä syyskuussa 1933, kolmisen kuukautta ennen *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesitystä, Klami lähestyi Kordelinin säätiötä näyttämöteosta koskevalla suunnitelmalla.

Olen jo useamman vuoden ajan suunnitellut Kalevala-aiheisen koko-illan näyttämöteoksen säveltämistä, jonka pitkän ajattelun jälkeen aion toteuttaa antiikin tragedian antamien viitteiden mukaan: näyttämöteos esilukijoineen, kuorobaletteineen joka noin 18 kuvaelmassa kuvailisi Kalevalan sankareita ja tärkeimpiä tapahtumia. Toistaiseksi olen valmiiksi kirjoittanut 5-osaisen sarjan suurelle orkesterille, joka tulee esitettäväksi sinfoniakonsertissa 1.12.33. Kalevala-Seura on lupautunut huolehtimaan tulevan näyttämöteoksen esityksestä, joka tapahtuisi Kalevalan 100-vuotisjuhlien yhteydessä v. 1935.<sup>1541</sup>

Sana ’kuorobaletteineen’ viittaa tässä yksiselitteisesti esittäjiin merkityksessä *chœur de ballet* eikä siis genreen. Kyseinen suunnitelma raukesi säveltäjän mukaan lopulta ”pätevien asiantuntija-apuvoimien puuttuessa”.<sup>1542</sup>

1537 Klamin haastattelulausunto siteerattuna Salmenhaaran 1996a, 323 mukaan.

1538 Ranta 1933, Haapanen 1933 ja Haapanen 1940, 156.

1539 Klami haki tässä yhteydessä apurahaa ”Symphonie de la merin” säveltämiseen. Samalla hän raportoi: ”Viimeksi sain Kordelinin apurahan v. 1929 Kalevala-Oratorion kirjoittamista varten. Kalevalaseura ja Radio-orkesteri ovat esittäneet siitä osia, ja tulee teos tietämäni mukaan kokonaisuudessaan esille Kalevalan 100-vuotisjuhlassa.” Siteerattuna Salmenhaaran 1996a, 324 mukaan.

1540 Vrt. Aho & Valkonen 2000, 161–162.

1541 Siteerattu Salmenhaaran 1996, 326 mukaan. Ks. myös luku 15.3. Näkökulmia Klamin klassismikäsitelyyn, s. 557.

1542 Klami 1973, 44, 46.

Kuitenkin Suomalaisen Oopperan 1912 perustettu baletti oli saattanut vuonna 1930 näyttämölle Madetojan ”pantomiimi-melodraaman” *Okon Fuoko* sekä seuraavana vuonna kaksi kotimaista kokoillan balettia, Melartinin *Sinisen helmen* ja Raition vaatimattomamman menestyksen saaneen *Vesipatsaan*.<sup>1543</sup> Suomalaisen Oopperan baletilla oli historiasta ja maantieteestä johtuen kulttuurisesti, koulutuksellisesti ja henkilösiteiden muodossa keskeinen lähtökohta siinä keisarillisen Venäjän balettiperinteessä, joka oli Diaghilevin ansiosta onnistunut valloittamaan Pariisinkin. Suomalaisen Oopperan balettimestari George Gé piti vallankumouksen jälkeen elävänä ammatillista yhteyttä esimerkiksi juuri Diaghileviin ja Stravinskyyyn.<sup>1544</sup> Klamin kyseisellä alueella tekemistä aloitteista ei ole säilynyt tietoa, mutta Suomalaisen Oopperan maaliskuussa 1935 ilmoittama päätös baletti- ja operettiesitysten lakkauttamisesta sekä samalla kolmenkymmenen taiteilijan saattamisesta työttömäksi kertoo suomalaisen balettiyhteisön kriisistä. Päätös kumottiin vastalauseiden vuoksi samana keväänä, mutta oopperabaletin suosituimmat taiteilijat olivat silloin jo tehneet sopimuksia kiinnityksistä ulkomaille. Lähtijöiden joukossa oli balettimestari Gé.<sup>1545</sup>

Kysymys, käsittikö Klami tulevan suuren Kalevala-sävellyksensä *Lemminkäisen seikkailuja* kirjoittaessaan yhä nimenomaan koreografiseksi, ei vaikuta lainkaan aiheelliselta tämän lajiratkaisuiltaan sinfonista runoa lähestyvän orkesterischerzon valossa. Klamin oma käsitys asiasta ei ole kuitenkaan tunnettu. Vain Klamin sarjojensa vuoden 1933 ja 1943 versioille antamat lajitäsmennykset paljastavat hänen suunnitelmansa siirtymisen näyttämöltä konserttisaliin: ”5 Kuvaelmasta” tuli ”5 sävelkuvaelmaa”.

Klamin lajipohdinnoissa voidaan edellä mainittujen näkökohtien ohella erottaa myös sen ”anti-asenteen” ilmentymä, johon säveltäjä viittasi kertoessaan suunnitelleensa Kalevala-teokselleen nimenomaan toista lähtökohtaa kuin Sibelius oli omilleen valinnut.<sup>1546</sup> Juuri tuollaisen asenteen nähdään kuitenkin haalistuneen, kun *Kalevala-sarjan* lopullinen, ”ankeana sotasyksynä”<sup>1547</sup> 1943 ensi kertaa kuultu versio sai orkesterisarjan muodon. Myöhemmin, neljä vuotta ennen kuolemaansa, Klami arvioi, että hänen ky-

1543 Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 40, 43–45.

1544 Ilmiöön ovat tutkimuksissaan paneutuneet mm. Vienola-Lindfors & af Hällström (1981), Laakkonen (2009) ja Byckling (2009, 296–300). Diaghilevin varhaisemmista Suomen-kontakteista ks. esim. Diaghilev 2013.

1545 Kotimaansa jättävät taiteilijat esittivät balettiensi-illassa 5.5. 1935 mm. urheilukohtauksen Milhaud’n baletista *Le train bleu*. Vienola-Lindfors & af Hällström 1981, 50–52. Kun Aarre Merikannon *Kalevalan* riemuvuodeksi suunnittelema baletista tuli käytännössä 15 minuutin mittainen orkesteriteos *Kyllikin ryöstö*, herää kysymys, missä määrin juhlien järjestävä taho oli sitoutunut säveltäjien lajiratkaisuihin. Salmenhaara (1996a, 420, 422) on huomauttanut A.O. Väisäsen aktiivisesta puuttumisesta Väinö Raition juhlavuotta koskeviin sävellyssuunnitelmiin.

1546 Vrt. Klami 1973, 44–46.

1547 Klami 1973, 44.

seisessä sävellystyössä kohtaamansa ongelmat johtuivat ”osaltaan puutteellisesta valmistautumisesta sille alueelle, jolla kuitenkin on maassamme hämärään muinaisuuteen ulottuvat juurensa”. ”Vasta työni kuluessa aloin saada kiinteän kosketuksen sen omalaatuiseen henkeen ja arvoihin.”<sup>1548</sup> Lausumassa ilmenee säveltäjän kokemus yhteenkuuluvuudesta tietyn kansallisen tradition kanssa. Toivo Haapasen johdettua riemuvuonna 1935 Messuhallissa 3.3. pidetyn Helsingin kaupunginorkesterin päiväkonsertin Klamin kriitikon puheenvuorosta *Helsingin Sanomissa* on aavistettavissa kansallisesti virittynyt, jonkinlaista musiikillista ”aitosuomalaisuutta” kunnioittava asenne Kalevala-ohjelmistoa kohtaan.

Tilaisuudessa kuultiin harvinaisuutena v. Schantzin Kullervo-alkusoitto, ensimmäisiä Kalevala-aiheisia sävellyksiä. Alkusoitto oli kyllä tyypillistä sen ajan saksalaista romantiikkaa, mutta teoksen loppuosa antaa kyllä jonkinlaisen kuvan tästä Kalevalan kovaonnisesta sankarista. Sibeliuksen ”Rakastava”-sarja, joka soitettiin erittäin hienovivahteisesti, nosti vasta aidon Kalevala-tunnelman.<sup>1549</sup>

Klamin kehitys ei ollut kuitenkaan suoraviivainen. Kun *Lemminkäisen seikkailut* oli valmistunut ja täydentynyt Kalevala-sävellys osoittautunut kokonaisuutena epätasapainoiseksi, säveltäjä koki, että ”Kalevala-aiheinen [sävellystyö] päättyi siis tällä erää jonkinlaiseen epämääräisyyteen ja keskeneräisyyteen”.<sup>1550</sup> Klamin vuonna 1957 laatimasta kuvauksesta saa käsityksen, ettei hän enää tuossa vaiheessa kuvitellut valmista sävellystä viisiosaisista laajemmaksi.<sup>1551</sup> Teoksen lopullisen version syntyyn johtaneeseen uudistustyöhön säveltäjä sanoi ryhtyneensä noin kymmenen vuoden kuluttua siitä kun oli aloittanut ’Maan synnyn’.<sup>1552</sup> Käytännössä tämä ei ole voinut tapahtua ennen kuin hänet kotiutettiin ikäluokkansa mukana sodasta 19.2. 1942.<sup>1553</sup> Klami kirjoitti *Lemminkäisen seikkailujen* aiemmalle paikalle kesken uudistustyön oman kuvauksensa mukaan ”sensuelliin orkesterisävellyksen ”Terhenniemi””. Hän tiesi sen jälkeen päässeensä ”niin pitkälle eheyttä kohti kuin tässä teoksessa yleensä pystyy pääsemään”.<sup>1554</sup>

Sen jälkeen kun Klami oli anonut Kordelinin säätiöltä syksyllä 1929 apurahaa Kalevala-aiheisen sävellyksen kirjoittamiseksi valmistuivat yksittäisten osien eri versiot ja lopullinen sarja siis seuraavassa järjestyksessä:

1548 Klami 1973, 53.

1549 Klami 1935b.

1550 Klami 1973, 47.

1551 Ks. luku 17.2. Hunsvotti Kalevalan maailmassa, s. 611 ja Klami 1973, 46–47.

1552 Klami 1973, 47.

1553 Vrt. Aho & Valkonen 2000, 183.

1554 Klami 1973, 47.

1. 'Kehtolaulu (Kalevala)' (IV-1)<sup>1555</sup>

'Kehtolaulu (Kalevala)' jousiorkesterille valmistuu vuonna 1930. Se esitetään ensi kerran studio-ohjelmistossa 10.2. 1931 ja sitten Radio-orkesterin konsertissa 21.4. 1931.<sup>1556</sup>

2. 'Maan synty' (I-1)

'Maan synty', johdanto "Kalevala-oratorioon", valmistuu 1932. Se esitetään Kalevalaseuran vuosijuhlassa 28.2. 1932.

3. "Pastorale (Kalevala)" (II-1)

"Pastorale (Kalevala)", myöhempi 'Kevään oras', syntyy 1932. Se siirtyy Yleisradion omistukseen 18.11. ja esitetään radion studio-ohjelmistossa 6.12. 1932.<sup>1557</sup>

4. 'Sammon taonta' (V-1)

'Sammon taonta' saa muodon viimeistään kesällä 1933.<sup>1558</sup>

5. 'Kehtolaulu (Berceuse)' (IV-2)

'Kehtolaulu (Berceuse)' suurelle orkesterille syntyy keväällä tai kesällä 1933<sup>1559</sup>  
'Kehtolaulun (Kalevala)' (1) pohjalta korvaamaan aiemman pienen orkesterin version.

6. 'Pastorale (Kalevala)' (II-ii) ja 'Sammon taonta' (V-ii)<sup>1560</sup>

Pienen orkesterin sovitukset 'Pastoralesta (Kalevala)', joka saa lopullisessa sarjassa nimen 'Kevään oras', ja 'Sammon taonnasta' syntyvät kesällä 1933.<sup>1561</sup>  
Ne siirtyvät Radio-orkesterin omistukseen 2.9. 1933.<sup>1562</sup>

7. *Kalevala-sarja* (vuoden 1933 versio)<sup>1563</sup>

Kun neliosainen *Kalevala-sarja* suurelle orkesterille saa kantaesityksensä Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa 1.12. 1933, osa 'Maan synty' /

---

1555 Ensimmäiseksi merkitty roomalainen numero ilmoittaa osan paikan lopullisessa sarjassa ja sitä seuraava arabialainen numero sen, monennestako kyseisen osan versiosta on puhe.

1556 Lehtonen 1986, 29, Maasalo 1980, 274.

1557 Lehtonen 1986, 30.

1558 Vrt. Karjalainen 1993, 44.

1559 *Uusi Suomi* 1933b (2.12.).

1560 Pieniä roomalaisia numeroita käytetään tässä sen tähdentämiseksi, että kyseiset sovitukset eivät jääneet osaksi orkesterisarjaa eivätkä olleet tekovaiheessakaan siihen tarkoitukseen kirjoitettuja.

1561 Vrt. Karjalainen 1993, 44.

1562 Lehtonen 1986, 31. Lehtosen mukaan tämä 'Sammon taonnan' versio sai kantaesityksensä Helsingin kaupunginorkesterin ja Radio-orkesterin yhteisessä konsertissa 27.9. 1935, mutta tieto vaikuttaa epäluotettavalta.

1563 Teoksen *5 Kuvaelmaa Kalevalasta* 66-sivuinen käsikirjoitus, johon on kirjoitettu merkintä "Helsingfors Stadsorkester Bibliotek / Helsingin Kaupunginorkesteri Kirjasto



’Naissance de la terre’ (nyt I-2) on vuoden 1932 esityksen jälkeen muokattu. Muut osat ovat nimeltään ’Pastorale’, ’Kehtolaulu’ / ’Berceuse’) ja ’Sammon taonta’.

#### 8. *Lemminkäisen seikkailut saaressa*

Scherzo *Lemminkäisen seikkailut saaressa* valmistuu sarjan kolmanneksi osaksi 1934 tai 1935. Se saa kantaesityksen erillisenä numerona Sortavalassa, *Kalevalan* riemuvuoden laulu- ja soittojuhlilla 30.6. 1935.

#### 9. *Kalevala-sarja* (vuoden 1943 versio)<sup>1564</sup>

Klami muokkaa 1942–1943 sarjan lopullista muotoa varten toisen kerran ’Maan synnyn’ (nyt I-3), ’Kevään oraani’ (nyt II-3), ’Kehtolaulun Lemminkäiselle’ (nyt IV-3) ja ’Sammon taonnan’ (nyt V-3). Hän korvaa *Lemminkäisen seikkailut saaressa* uudella scherzolla ’Terhenniemi’ (III-1). Lopullisen version kantaesitys tapahtuu Klamin kolmannessa sävellyskonsertissa 29.10. 1943.

## 17.2. Hunsvotti Kalevalan maailmassa

Klami kertoi Kalevala-suunnitelmansa edetessä kohtaamistaan ongelmista vuonna 1957 seuraavaa:

Kokonaisteoksena se [*Kalevala-sarjan* neliosainen versio] ontui pahoin, sillä siitä puuttui se yhdistävä nivel, joka olisi sitonut kaksi tyypillistä keskiosaa toisiinsa ja samalla kevyempänä voimanpesäkkeenä muodostanut vastakohtan äärijaksojen soinnilliselle aktiviteetille. Tuota muodon repeämää ryhdyin tukkeamaan uudella sävellyksellä, johon olin saanut aiheen Lemminkäisen seikkailuista. Siitä syntyi runsaasti yli sata sivua sisältävä orkesterischerzo, joka ei ainoastaan täyttänyt aukkoa vaan pursui yli tarkoitettujen raja-aitojen. Se muodosti ikäänkuin päätöksen koko teokselle ja imi itseensä suuren osan siitä ilmaisuvoimasta, joka oli tarkoitettu riittämään loppuun asti. Tapahtui siis, että yrityksestä saavuttaa teokseni muodon eheys oli tuloksena entistä pahempi ja korostetumpi tasapainon puute.<sup>1565</sup>

---

2207”, koostuu neljästä osasta. Partituurikäsitteeseen liittyvään lomakkeeseen sisältyy yllättävä tieto, että Helsingin kaupunginorkesteri on hankkinut teoksen niin myöhään kuin 1943 eli sarjan lopullisen version kantaesitysvuonna. Lomakkeeseen on myös merkitty ”ei käytössä!” ja ”Siirtynyt Fazerin kustannukseen”.

1564 Teoksesta *Kalevala-sarja 5 sävelkuvaelmaa suurelle orkesterille* op. 23 tunnetaan ainoastaan painettu versio. Ari Nieminen, alkuperäisen kustantajan Oy Fazerin Musiikki-kaupan seuraajan Fennica Gehrmanin kustannusjohtaja, vahvistaa (puhelinkeskustelun 27.3. 2013 yhteydessä), että kustantajalla ei ole kyseistä käsikirjoitusta. On periaatteessa mahdollista, vaikka vielä selvitystä vailla, että käsikirjoitus on jäänyt Wilhelm Hansenin kirjapainoon Tanskaan sen ilmestyessä painettuna vuonna 1951.

1565 Klami 1973, 46–47.

Jo vuonna 1933 Klamin suunnitelmaan kuului ajatus nimenomaan Lemminkäistä koskevan osan sisällyttämisestä sarjaan. Otsikon ”Lemminkäisestä kuullaan vielä” alla säveltäjä lausui *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesityksen jälkeen antamassaan haastattelussa:

”Kalevala” on ollut tekeillä jo kymmenisen vuoden ajan. Sarjan aloittaa ”Maan synty”, jota sitten seuraa ”Kevään herääminen”, pastoraali, Sampsa Pellervaisen hommat, ”Lemminkäisen äidin kehtolaulu” pojalleen, suurelle hunsvotille, ja lopuksi ”Sammon taonta”.

— —

— Mutta, sanoi vaatimaton Klami vielä, Kalevala ja Lemminkäinen ovat minulle hyvin läheisiä. Varmasti kuullaan Lemminkäisestä muutakin kuin se, mitä ’kehtolaulu’ kertoo.<sup>1566</sup>

Viittaus ”suureen hunsvottiin” osoittaa, että Klami näki Lemminkäisen hahmossa mahdollisuuden yhdistää Kalevala-aiheeseen edellisenä vuonna sävellyksessä *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* soveltamansa antiromanttinen näkökulma. Tässä hengessä syntyi vuonna 1934 tai 1935 orkesterischerzo *Lemminkäisen seikkailut saarella*.<sup>1567</sup> Voidaan kysyä, miten rehellisesti Klami oli apuraha-anomuksessa Kordelinin säätiölle syyskuussa 1933 vakuuttanut haluaan kuvailla sävellyksessään ”Kalevalan sankareita”<sup>1568</sup> ja missä määrin hän oli tosiasiassa sanavalinnoillaan harkitusti vedonnut ”vanhempaan ja määrävässä asemassa olevaan yleiseen musiikkimakuun”.<sup>1569</sup>

Tarttuessaan Lemminkäis-aiheeseen Klami valitsi kuvauskohteen, joka *Kalevalan* henkilöahmoista on tullut säveltäjien keskuudessa Väinämöisen jälkeen suosituimmaksi.<sup>1570</sup> Lemminkäinen seikkaili jo Topeliuksen näytelmässä *Prinsessan af Cypern*, johon Pacius kirjoitti musiikin (1860). Väinö Haapalaisen alkusoitto *Lemminkäinen* on sävelletty Suomen varhaisen valtiollisen itsenäisyyden vuonna 1925. Aarre Merikanto eläytyi aiheeseen ennen *Kalevalan* riemuvuotta varten kirjoittamaansa *Kyllikin ryöstöä* (1934–1935) sinfonisessa runossa *Lemminkäinen* (1916). Raition *Lemminkäisen äiti* (1934) oli *Kyllikin ryöstön* tavoin riemuvuoden tilaus.<sup>1571</sup> Lemminkäisen musiikillisista kuvaajista kuuluisin on kuitenkin Sibelius, jonka *Lemminkäisestä* (Neljä legenda) Klami ei ilmeisesti voinut ennen vuotta 1935 tuntea kuin siihen asti konserttikäytössä olleet ’Tuonelan joutsenen’ ja ’Lemminkäinen palaa kotitie-

<sup>1566</sup> *Uusi Suomi* 1933b (2.12.).

<sup>1567</sup> Teoksen syntymävuotena mainitaan yleensä 1934. Kantaesityksen arvostelussa Sulho Ranta (1935a) kuitenkin ilmoittaa sen valmistuneen keväällä 1935.

<sup>1568</sup> Vrt. Salmenhaara 1996a, 326.

<sup>1569</sup> Vrt. Klami 1973, 44.

<sup>1570</sup> Kalevi Ahon esittämä tieto on vuodelta 1985 ja koskee siis laajempaa ajanjaksoa kuin sitä, joka on tässä Klamin kannalta oleellinen. Aho 1985, 112.

<sup>1571</sup> Aho 1985, 29.

noille’. Omassa sävellyksessään Klami näki *Kalevalan* seikkailijan ja naistenvalloittajan erilaisessa valossa kuin kuuluisa edeltäjänsä. Vuonna 1919 Sibelius – puolustettuaan hiljattain monarkiaa itsenäistyneen Suomen hallitusmuodoksi<sup>1572</sup> – selitti osaa ’Lemminkäisen kotiinpaluu’:

Minä tahtoisin enemmän ylpeyttä meihin suomalaisiin. Ei ”kaiken kallella kypärin”! Mitä meillä on häpeämistä? Tämä ajatus käy läpi ”Lemminkäisen kotiinpaluun”. Lemminkäinen vetää vertoja mille kreiville tahansa. Hän on ylimys, ehdottomasti ylimys!<sup>1573</sup>

Klamin Lemminkäinen on kaikkea muuta kuin ylimys. Säveltäjän näkökulman lähtökohta voidaan tavoittaa seuraavista Lemminkäistä koskevista *Kalevalan* säkeistä:

Vaan tuli vähän vialle,  
Tavoiltansa turmiolle:  
Ain’ oli naisissa eläjä,  
Yli öitä öitsilöissä,  
Noien impien iloissa,  
Kassapäien karkeloissa.<sup>1574</sup>

Sibeliuksen ’Lemminkäinen ja saaren neidot’ kuultiin vuoden 1935 Kalevala-juhlien yhteydessä nyt ensimmäistä kertaa säveltäjän vedettyä sen kauan sitten pois julkisuudesta.<sup>1575</sup> Ei ole välttämätöntä ajatella, että nuoremman säveltäjän tulkinnallisen ironian kärki kohdistui juuri Sibeliuksen Lemminkäis-näkemykseen, mutta se on mahdollista. Tosin Klaminkaan Lemminkäinen ei ole ”kaiken kallella kypärin”.

Sortavalan laulu- ja soittojuhlien lähetessä Klami lienee saanut tarkentuvia tietoja Kalevala-sävellyksensä esitysolosuhteista siellä. Tämä käytännöllinen näkökohta näyttäytyy todennäköisimpänä syynä siihen tyylieroon, jota orkesterischerzo *Lemminkäisen seikkailut saaressa* ilmentää suhteessa *Kalevala-sarjaan*. Jos ajatellaan, että sarjan muiden osien staattiset ja atmosfääriset piirteet olivat ainakin osaltaan seurausta niiden yhteyteen kuvitelluista näyttämötapauhtumista, on ymmärrettävää, että konserttiesitystä varten kirjoitettu orkesterischerzo tuotti erilaisen tyyliratkaisun. Erkki Salmenhaara kuvaa sitä näin:

<sup>1572</sup> Ks. Huldén 1989, 49, 266.

<sup>1573</sup> Ks. Tawaststjerna 1967, 63, 76–77.

<sup>1574</sup> *Kalevala*, 11. runo, säkeet 15–20.

<sup>1575</sup> Vrt. Salmenhaara 1984, 421–422 ja Goss 2009, 414.

Säveltäjä teki epäilemättä oikean ratkaisun irrottaessaan sen [*Lemminkäisen seikkailut saarella*] itsenäiseksi sävellykseksi, sillä se on lajityypiltään enemmän sinfoninen runo kuin suurimuotoisen teoksen osa. Lisäksi se poikkeaa tyyllillisestikin *Kalevala-sarjasta*. Sacre-vaikutteita ei esiinny, vaan taustalla häämöttää pikemminkin Sibelius, mistä syystä Klamin *Lemminkäinen* ei ole samalla tavoin uusklassinen kuin [Aarre] Merikannon samaa aihetta käsittelevä *Kyllikki*. Klami ei myöskään käytä Merikannon etnografisia tanssiteemoja.

Vaikka raisu ja värikäs *Lemminkäisen seikkailut saarella* [*saarella*] on hyvin luonteenomaista Klamia, sillä on siis yhtymäkohtia Sibeliukseen – ehkä jo aiheesta johtuvia. Trumpettiteemaa, joka muistuttaa Sibeliuksen *Lemminkäisen kotiinpaluun* ydinaihetta, edeltää hyvin sibeliaaninen, kuohuvien kuudestoistaosakuvioiden etenevä kehitty, sinfonisessa luonteessaan harvinainen Klamin musiikissa.<sup>1576</sup>

On ajateltavissa, että säveltäjä *Lemminkäisen seikkailujen* tapauksessa katsoi mahdollisimman dynaamisen ratkaisun välttämättömäksi, jottei orkesterisarja tekisi kokonaisuutena liian staattista vaikutusta. On ainakin otettava huomioon mahdollisuus, että hän alkoi työnsä tässä vaiheessa mukautua tulevan Kalevala-juhlan ilmapiiriin, massatapahtuman ulkoilmapuitteisiin ja kuvittelemansa yleisön vastaanottokykyyn. Säveltäessään nyt scherzoa, joka ”olisi sitonut kaksi tyypillistä keskiosaa toisiinsa”,<sup>1577</sup> hän turvautui yhteen perinteiseen musiikillisen dynaamisuuden toteutuskeinoon, motiiviseen työskentelyyn. Tavoittelemansa jännitteisen harmoniaratkaisun funktionaalisine piirteineen hän toteutti ”Maalaiskuvia” perinteisemmin keinoin. Lisäksi *Lemminkäisen seikkailut saarella* tahtoo temmata mukaan yleisönsä suuren sinfoniaorkesterin soinnillisen energian ja hieman yleisluontoiseksi jäävän soittomellisen virtuositeetin keinoin.

#### 17.2.1. Motiivinen suunnittelu sävellyksessä *Lemminkäisen seikkailut saarella*

Samalla kun Klamin leikkimielinen Lemminkäis-hahmo saa tyyli- ja ratkaisun seurauksena saksalaiseen säveltaiteeseen assosioituvaa ilmettä, ansaitsee säveltäjän motiivinen suunnittelu huomiota. Selloilla tahdeissa 52:1–11 esiintyvä ensimmäinen, monotonisesti laulava hypofryyginen motiivi 1 (*esimerkki* 38a),<sup>1578</sup> Molto moderato, tuo alun säveltoistojensa ja suppean ambituksensa johdosta mieleen suomalaisen vanhakantaisen runolaulun, mutta samasta syystä myös *Kalevala-sarjan* ’Sammon taonnan’ kaksi runolaulutyypistä aihetta. Viulun kaksoisotteina, *staccato*, Presto-tempossa soitettava toinen motiivi (motiivi 2,

<sup>1576</sup> Salmenhaara 1996a, 428–429.

<sup>1577</sup> Klami 1973, 46.

<sup>1578</sup> Klami on merkinnyt *Lemminkäisen seikkailujen* ensimmäiselle partituurisivulle sivunumeron 51. Numerointi on siis selvästi tehty ajankohtana, jolloin osa oli ajateltu *Kalevala-sarjaan* kuuluvaksi.

*esimerkki* 38b, s. 57:4–59:2) on johdettu selloaiheesta niin, että rytmikkäistä säveltoistoista tulee vaihtelevina ryhmityksinä tekstuuriin eloisaa oikukkuutta tuottava elementti. Selloaiheen jälkiosa on tässä muuntunut alkusuunnaltaan nousevaksi ja jo esimerkiksi ”Montmartre-konserton” ensi osaan kuuluvan keinuvan kuvion sisältäväksi, kvinttiambituksen sisällä pitäytyväksi melodiaksi, jota asteittaiskulut myös leimaavat. Näiden kahdeksasosa-aika-arvoista koostuvien aiheiden jälkeen käyrätorven soittama uusi motiivi (motiivi 3, *esimerkki* 38c, s. 59:6–14, edelleen Presto) sisältää edellisten motiivien alun tasakestoiset säveltoistot, mutta ottaa lisäksi käyttöön 1/16-aika-arvot. Tämä motiivi irtautuu edellisten monotoniasta myös sisältämiensä murrettujen kolmisointujen ja fis-f-vaihtelun suhteen.

Säveltäjä luo muunnoksia näistä elementeistä esimerkiksi yhdistämällä tahdeissa 63:4–7 (*esimerkki* 38d) kontrapunktisesti *staccato*-motiivista peräisin olevan keinuvan kuvion (tässä käyrätorvilla) ja käyrätorviaiheesta kehitellyn kuvion, jossa säveltoistoja seuraa laskevan kolmisoinnun asemasta nyt laskeva sävelkulku as – es – AS (fagotilla ja kontrabassoilla). Rakennusaineena tahtien 65:5–68:2 tihentyvässä sekvenssissä on *staccato*-motiivin keinuvan kuvion ja sitä seuraavien laskevien asteittaiskulkujen sävelkestoiltaan harvennettu esiintymä (*esimerkki* 38e) kuitenkin niin, että keinuvan kuvion ensi sävel puuttuu. Kun motiivin 4 on aika käyrätorvien soittamana kajah-taa (70:3–72:1, *esimerkki* 38f), aiemmin kuultu, oktaavin kvinttiin ja kvarttiin jakava kuvio as – es – AS on jo ollut käytössä kehittelyn aineksena. Tämän sekstiambituksen sisällä pitäytyvän diatonisen, valoisan motiivin käynnistävä energinen, nouseva kvinttihyppy voidaan näin tunnistaa aiemman laskevan kvintin nousevaksi muodoksi. Kvinttihyppy tulee myös itsessään – kuten sen käänös, kvartti – kehittelyn osaksi (*esimerkki* 38g, s. 77:2–78:1). Motiivista 4 kasvaa tahdeissa 86:5–89:3 *Lemminkäisen seikkailujen* sanan sibeliaanisisessä merkityksessä ylimyksellisin aihe, trumpetin motiivi 5 (*esimerkki* 38h), johon Salmenhaarakin viittasi. Tämä motiivi etääntyy kvinttihyppyineen, duurikolmisointuineen, nooniambituksineen, h–b-vaihteluineen ja joustavine rytmeineen kauas suomalaisen vanhakantaisen runolaulun maailmasta.

Tahtiin 114:5 tultaessa motiivin 2 yhteydessä esitelty, kvarttiambituksen täyttävä keinuva kuvio on muuntunut viulujen ostinatoksi siten, että nelisävelkuvion viimeinen ääni – ylempään ”saranakohtaansa” palaamisen sijaan – laskeutuu kuvion matalimmalle sävelelle ja kertaa sen: c<sup>1</sup> – f<sup>1</sup> – es<sup>1</sup> – c<sup>1</sup>. Tasajakaisen, ¾-tahtilajiin sijoitetun ostinatokuvion yläpuolella kuullaan trumpetilla tahdeissa 115:4–116:5 keinuvasta kuviosta rakennettu motiivi 6 säveltasoin g<sup>1</sup> – c<sup>2</sup> – b<sup>1</sup> – c<sup>2</sup> – g<sup>1</sup> (*esimerkki* 38i). Keinuva kuvio on antanut lähtökohdan myös seuraavalle motiiville, kaartuvien linjoin oktaavin ambituksessa kuvioivalle, viehkeän luonteikkaalle huilujen ja viulujen motiiville 7 (s. 122:1–123:4, *esimerkki* 38j). Myös se tulee kokonaisuina tai elementtiensä kautta ke-



**Esimerkki 38a. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



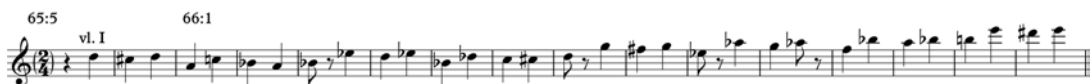
**Esimerkki 38b. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38c. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38d. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38e. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38f. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38g. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38h. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38i. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***



**Esimerkki 38j. *Lemminkäisen seikkailut saarella.***

126:2

fl.

127:1

ob.

picc.

128:1

fag.

Esimerkki 38k. *Lemminkäisen seikkailut saarella.*

129:1

vl.

Esimerkki 38l. *Lemminkäisen seikkailut saarella.*

fl.

132:2

133:1

bassi

Esimerkki 38m. *Lemminkäisen seikkailut saarella.*

132:2

vl.

133:1

134:1

b.

Esimerkki 38n. *Lemminkäisen seikkailut saarella.*





**Esimerkki 38o. *Lemminkäisen seikkailut saaressa.***



**Esimerkit 38p. *Lemminkäisen seikkailut saaressa.***

hittelyn kohteeksi (*esimerkki 38k*). Kalevi Aho lienee ajatellut varsinkin Klamin viuluille esityksmerkinnöin *molto espressivo* uskomaa laulavaa motiivia 8, jota tunteikkaasti viipyilevät hemiolarakenteet sävyttävät (s. 129:1–130:1, *esimerkki 38l*), kirjoittaessaan *Lemminkäisen seikkailujen* loppupuolella kuul-tavasta ”intohimoisesta viettelymusiikista”.<sup>1579</sup> Tästä intohimoisen kehittelyn ja kromaattisen muuntelun kohteeksi tulevasta (*esimerkki 38m*, s. 130:5–, *esi-merkki 38n*, s. 132:2–) motiivista voidaan erottaa sille luonteenomaisen, nou-sevan kvartti-intervallin ohella keinuva nelisävelaihe yhdessä monista hah-moistaan.

Klamin luovaa prosessia valaisisi kiinnostavalla tavalla, mikäli tiedet-täisiin, missä Lemminkäis-suunnitelmansa vaiheessa hän löysi idean seuraa-vaan, ensin käyrätorvien ja sitten trumpettien terssikaksinnuksin, *fff*, mylvi-mään motiiviin 9.<sup>1580</sup> Siihen voi kiteytyä olennainen Klamin Lemminkäis-näke-myksestä. Motiivin aloitus, intervallisuhteitaan laajenevat kolme innokkaasti nousevaa kaksisävelkuviota, näyttäytyy valmiissa sävellyksessä motiiveista 4 ja 5 johdettuna, ja alku muistuttaa myös esimerkissä 38g (t. 77:2–78:1) ilme-nevästä kehittelystä. Nousevan kaksisävelkuvion saavuttaessa viimeisessä, kolmannessa muodossaan oktaavin laajuuden säveltäjä antaa motiivin lakisä-velen kantaa ekstaattisesti tahtiviivan yli. Tämän jännitteen hän purkaa käy-rätorvien laskevaan, eruptiiviseen terssiasteikkoon (142:2–143:3, *esimerkki 38o*). Klami oli tarjonnut käyrätorvensoittajille teknisesessä mielessä saman-tapaisia soittimellisia tähtihetkiä jo orkesterivalssissa *Opernredoute* (1929).<sup>1581</sup> Tässä motiivi 9 toteuttaa ajatusyhteyden seuraaviin *Kalevalan* säkeisiin.

<sup>1579</sup> Aho & Valkonen 2000, 153.

<sup>1580</sup> Motiivia valmistellaan jo ennen näitä tahteja.

<sup>1581</sup> Klami, *Opernredoute*, s. 63–64.

Mitä huoli Lemminkäinen [neitojen pilkasta],  
Palkkasihe paimeneksi,  
Kävi päivät paimenessa,  
Yöt on impien iloissa,  
Noien neitojen kisoissa,  
Kassapäien karkeloissa.

Sillä lieto Lemminkäinen,  
Itse kaunis Kaukomieli,  
Jopa hääti naisen naurun,  
Piätteli piian pilkan;  
Ei ollut sitä tytärtä,  
Piikoa pyhintäkänä,  
Kuta hän ei kosketellut,  
Jonk' ei vieressä venynyt.<sup>1582</sup>

Kun säveltäjäkollega Selim Palmgren viittasi *Hufvudstadsbladetin* kriittikona sittemmin teoksen ”rakastettavan julkeisiin loppusäkeisiin”,<sup>1583</sup> hänellä oli ilmeisesti mielessä juuri tämä, epäkunnioittavan biologisen näkökulman Lemminkäisen rakkauselämään avaava loppujakso.<sup>1584</sup> Ennen loppua Klami esittelee käyrätorvilla vielä yhden motiivin, esitysohjeen *furioso* saavan motiivin 10 (*esimerkki* 38p, 147:4–149:4). Sen säveltoistot, keinuva kuvio ja kvinttiambitus ovat tuttuja jo kuullun perusteella, mutta käyrätorvien säveltoistoihin yhdistetty piiskaava rytmi antaa aiheelle oman, muista aiheista selvästi erottuvan luonteensa. Sen myötä Lemminkäinen tuntuu pakenevan täyttynyttä onneaan kohti uusia, heikumallisia valloituksia.

Suunnitelmallisuus, joka *Lemminkäisen seikkailuissa* ilmenee motiivisen keksinnän alueella, on imponoiva ja erityisesti Klamin oman tuotannon kontekstissa harvinaisuutensa takia huomionarvoinen. Vastaavasti soitinnus näyttäytyy hänelle epätavallisella tavalla alisteisena motiiviselle suunnittelulle. Molempia keksinnän alueita ohjaa kuitenkin kirjallinen lähtökohta siinä määrin, että Salmenhaaran määrittäessä *Lemminkäisen seikkailut* pikemmin sinfoniseksi runoksi kuin suurimuotoisen teoksen osaksi<sup>1585</sup> genreluokitus on perusteltu. Toisaalta ei saateta perustellusti väittää, etteivät soitinnukselliset ideat ole voineet sanella joidenkin aiheiden saamaa muotoa. Kuuden solistisen sellon esittelemälle hypofryygiselle motiivi 1:lle, Molto moderato, ei ole luonteenomaista vain suppea ambitus ja monotoninen, varioiva toisteisuus, vaan myös erityinen, tiheä kamarimusiikillinen sointi. Näin avautuu näkökul-

1582 *Kalevala*, 11. runo, säkeet 143–156.

1583 Palmgrenilla ruotsiksi ”de älskvärt fräcka slutstroferna”. Palmgren 1935a.

1584 Käyrätorviglissandon sisältävä aihe palaa vielä aivan sävellyksen lopussa (HN 75).

1585 Salmenhaara 1996a, 428.

ma kuvauksen kohteen persoonallisuuteen, Lemminkäistä tuskastuttavaan ja purkautumiskeinoja vaativaan pitkästymiseen. Hyvin karakteristisen soitinluksellisen toteutuksensa puolesta Klamin ratkaisu tuo mieleen Stravinskyn *Le Sacre du printempsin* kohtauksen 'Cercles mystérieux des adolescentes' kuusine solistisine alttoviuluineen.<sup>1586</sup> Klamin eklektinen menettely kiinnittää huomiota erityisesti kypsälle Stravinskylle vieraassa sinfonisen runon lajikontekstissa.

Ambitukseltaan niin ikään suppealle motiiville 2 luonteenomaiset sooloviulun säveltoistot, *staccato*-artikulaatiot, kaksoisotteet ja oikukkaat rytmiset muuntelut tempossa Presto leimaavat seuraavaa Lemminkäisen kertomuksen episodiat. Lemminkäisen mieli on täytynyt ilolla ja määrätietoisuudella. Klami rakentaa orkesteritekniikkansa keskeisen keinovaran, repetitiivisen tekstuurin varaan, mutta suppea ambitus, solistisuus, kepeys, kaksoisotteet ja rytminen oikukkuus ovat etäinen yhtymäkohta *Histoire du soldat'n* sotilaan viulun kanssa. Vapaampaa, ei-motiivista soittimellista keksintää teoksessa edustavat "Kevätuhrin" Stravinskyn mieleen tuovat, esimerkiksi *Une nuit à Montmartren* alkutahdeista tutut klarinettien ja alttoviulujen "loitsumaiset", nousevat nopeat murtosointujuoksutukset (51:3 alkaen). Yhden sointutehon pidentämiseen osallistuvilla huilujen ja oboeiden edestakaisilla juoksutuksilla (55:6–56:4) on vastine ja mahdollinen esikuva Stravinskyn *L'Oiseau de feu*n "Tulilinnun tanssia" edeltävissä tahdeissa (vuoden 1919 orkesterisarjan HN 7). Ne moninaiset motiivit ja kehittelyt, joita Klami teoksen edetessä rakentaa perusaineksistaan, etääntyvät kauas Stravinskyn tyylistä. Kun aiheet ja niiden työstiminen ovat osin hyvin luonteikkaita ja kuvausvoimaisia, perustuu vaikutelma myös niiden käyttöön asetettujen soitinryhmien onnistuneeseen valintaan. Monista epätavallisista soitinnusratkaisuista – kuten tuubasooloista ja ksylofonijuoksutuksista – ilmenee, että säveltäjän päämääränä on ollut antaa kiitollista soitettavaa mahdollisimman monille soitinryhmille. Motiiviseen keskitykseen yhdistyneenä tämä jättää kokonaisuuteen ei vain värikään vaan myös hieman kirjavan leiman.

Kun syvennytään Salmenhaaran ja Palmgrenin<sup>1587</sup> tavoin Klamin "trumpettiteeman" – siis ilmeisesti tahtien 115:4–116:5 keinuvasta kuviosta rakennetun motiivin 6 – ilmeiseen yhtymäkohtaansa Sibeliuksen 'Lemminkäisen kotiinpaluun' kanssa, on vaarana, että Klamin oma suunnitelmallinen motiivinen työskentely jää vaille asiaankuuluvaa huomiota. Kuten Klamin kohdalla

1586 Klami kirjoittaa partituuriinsa "6 celli soli" (s. 52) ja myöhemmin "6 violini soli" (s. 53), kun Stravinskyn merkintä on "6 Vle Sole". Tässä esitetty kanta poikkeaa Erkki Salmenhaaran (1996a, 428–429) näkemyksestä, jonka mukaan *Lemminkäisen seikkailuissa* ei ole *Sacre*-vaikutteita. Samantapaista, kitkaista soittimellista tapaa ilmentää tuskaisen raskasmielistä mielialaa Klami käyttää myös myöhemmin alkusoitossa *Kuningas Lear* (vrt. kahden solistisen viulun ja kahden solistisen alttoviulun ensemble HN 1 alkaen).

1587 Vrt. Palmgren 1935a.

yleensä tapahtuu, jää trumpettiaiheenkin tapauksessa arvoitukseksi, miten intentionaalisesta viittauksesta on kysymys tai pikemminkin miten säveltäjä olettaa kuulijansa ottavan sen vastaan. Päätelävissä kuitenkin on, ettei Klami kunnioittanut suomalaisen musiikkisuuruuden enempää kuin muidenkaan arvostettujen ammattitoverien luovan alueen koskemattomuutta. Laina ei ole Sibeliuksen aiheen kanssa identtinen; Klami ei merkitse 'Lemminkäisen kotiinpaluusta' tuttua pisteellistä rytmiä.<sup>1588</sup> Muistettakoon, että kvartti on keskeinen intervalli yhtä hyvin 'Lemminkäisen kotiinpaluussa' kuin *Lemminkäisen seikkailuissa* ja monissa muissakin Klamin sävellyksissä. Edellä on viitattu sen yhtymäkohtiin ei vain suomalaisen arkaaisen runolaulun vaan myös muiden vanhojen kansanomaisten laulutytylien ja niiden suppeiden ambitusten kanssa. *Kalevala-sarjan* aiheiden suunniteltu yhtenäisyys, jonka arvioimisessa juuri suoritettu *Lemminkäisen seikkailujen* tarkastelu on oleellinen, ansaitsee Sibeliuksen yhteydestä riippumattakin huomiota.

### 17.2.2. Sortavala kesällä 1935: kansallinen juhla ulkoilmassa

*Vanhan Kalevalan* ilmestymisen satavuotisjuhlavuonna järjestetyt Sortavalan laulu- ja soittojuhlat eivät olleet mikään kodikas, paikallinen *fête populaire en plein air*, sellainen, jota Klami oli kuvannut kolme vuotta aikaisemmin teoksessaan *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*. *Helsingin Sanomien* pääkirjoituksesta kesäkuun lopulta 1935 välittyvät Sortavalan juhlien kansallinen merkitys ja ideologisesti latautunut ilmapiiri.

Oli onnellinen ajatus valita Sortavala, Kalevalan runojen rikkaimpien löytömaitten läheisyydessä oleva keskuspaikka, laulun ja soiton juhlakeskukseksi nyt, jolloin juhliminen tapahtuu erikoisesti kalevalaisuuden merkeissä. Jo Sortavalan seudun kaunis luonto, sen erikoinen asutus ja paikallisen väestön runon ja sävelten teholle herkkä kalevalainen mielenlaatu antaa juhlille sopivan taustan silloin, kun Suomen kansa kokoutuu runsaslukuisempaan kuin koskaan ennen palvomaan laulun ja soiton mahtia sekä koko suomalaisen heimon arvokkainta henkistä perintöä. Ei missään aikaisemmassa yleisessä laulujuhlassa, jotka aina ovat kyenneet kokoamaan suuria joukkoja, ole ollut esiintyjien määrä niin suuri kuin tänään alkavissa, joissa laulajien ja soittajien luku nousee neljään tuhanteen. Ohjelmaan on valittu parhainta niin vanhemmasta kuin uusimmastakin suomalaisesta sävelmistöstä, johtajina esiintyvät maan ensimmäiset musikaaliset voimat, ja esiintyjien suuri joukko edustaa kaikkia kansalaispii-

1588 Tässä tarkoitettu 'Lemminkäisen kotiinpaluun' aihe kokee muutoksia Sibeliuksen orkesterilegendaan mittaen. Sen esiintyessä ensimmäisessä muodossaan tahdistaa 5 alkaen siitä – kuten Klamin aiheesta – puuttuu pisteellinen rytmi. Sibeliuksen partituurin harjoituskirjaimesta A alkaen aiheesta kuullaan trumpeteilla loistokas pisteellinen fanfaarimuoto, jonka aloittaa – toisin kuin Klamilta – pisteellinen kahdeksasosatauko. Vasta harjoituskirjaimesta E+3 alkaen pisteellisen aloituksen tehtävää toteuttaa soiva sävel, mutta silloin – toisin kuin Klamilta – ei kuulla nousevaa kvarttia vaan priimi, säveltoisto.

rejä omatekoisista luonnon laulajista ja soittajista nykypäiväisen suomalaisen musiikkitaiteen korkeimpiin huippuihin saakka. Keskeisimpinä soivat kalevalaiset sävelet sekä kansanlasten laulajaperintönään säilyttäminä ja tulkitsemina että kalevalaiselta pohjalta kehitettyinä, suurina suomalaisina taideluumina. Näin muodostuu Sortavalan laulu- ja soittojuhlista Kalevalan riemujuhlan ohella ja merkeissä myöskin suomalaisen säveltaiteen näyte- ja riemujuhla, jonka vertaista ei ole aikaisemmin vietetty.

Mutta jos juhlapaikka ja ohjelma ovat onnistuneesti valitut, niin on myöskin nykyinen ajankohta yhteiselle laulun ja soiton merkeissä tapahtuvalle suurjuhlalliselle otollinen. Hetkellä, jolloin inhimillisistä ja kansakunnallisista arvoista käydään ankaraa taitelua, jolloin yleismaailmallisessa mielessä tosiaankin ”ajan [a]allot ankarasti lyövät ja ryske kaikkialla käy”,<sup>1589</sup> jolloin suurten ihmismerien liikkeelle sysäämät voimakkat aatevirtaukset ja käytännölliset tavoitteet pyrkivät rajuna puhaltamaan myöskin meidän pienen kansamme yllä ja pirstomaan sitä toisilleen vieraisiin ja vastakkaisiin ryhmiin, on tarpeellista koota kansalaisia yhteisten tunnusten ympärille ja vetää esille sitä, mikä riidattomuudellaan ja kaikkiin suomalaisiin tehoavalla voimallaan sitoo meitä suomalaisten edeltäjäpolvien rintaperillisinä. Laululla ja soitolla on tuollainen yhdistävä ja sitova tehonsa jokaiseen tosi suomalaiseen mieleen. Siinä soi voimakkaana kansallinen ja yleisinhimillinen tunne, ja siitä saa myöskin jokainen yksilö persoonallista sielunvirikettä arkiseen harmauteen. Tuollaista yhdistävää ja kohottavaa sysäystä kaipaa Suomen kansan nykypäiväinen sielunelämä tervehtyäkseen ja voimistuakseen itsepuolustukseen niitä hajoittavia voimia vastaan, jotka sen omintakeisuutta, itsenäisyyttä ja eheyttä tällä hetkellä uhkaavat.<sup>1590</sup>

Samalla lehti lausui tervetulleiksi ”toisten suomensukuisten kansojen”, ”Viron ja Unkarin laulajakansojen edustajat”.

Sortavalan väkiluku moninkertaistui kesä–heinäkuun vaihteessa juhlijoiden virratessa tähän Laatokan Karjalan henkiseen keskukseen ”sadoilla linja-autoilla, paikallisjunilla j.n.e.”.<sup>1591</sup> Pelkkiä esiintyjiä juhlille kokoontui nelisentuhatta.<sup>1592</sup> Yleisö määrää oli toisena juhlapäivänä, sunnuntaina 30.6. edellistäkin päivää suurempi.

1589 J.H. Erkon runon ’Ajan aallot’ on säveltänyt Armas Järnefelt. Teksti on kokonaisuudessaan: ”Ajan aallot ankarasti lyövät / ja ryske kaikkialla käy, maan suuret pienempiä syövät / ja heikon lohdutus’ ei näy. Väkivalta toivon sammuttaapi / ja villit voimat raivoaapi. Oi ihmisyys, oi oikeus, miss’ onkaan teidän pelastus? Tää kansa, joka sielustansa / jo muinoin laulut suuret loi, ei sorru miehuusvuosinansa, kun lasnakin se kestää voi. Työase sillä heiluu vyössä, sen voima varttuu päivän työssä, ja pohjasta sen sydämen / soi laulu uuden huomenen.” *Wikiaineisto*. Ajan aallot.

1590 *Helsingin Sanomat* 1935a (29.6.).

1591 *Helsingin Sanomat* 1935d (1.7.). Vuonna 1939 Sortavalan kaupungin väkiluku oli 4710 ja sen esikaupunkien noin 4500. *Wikipedia*. Sortavala. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Sortavala>. Tarkistettu 16.9. 2010.

1592 Ks. esim. *Karjala* 1935 (26.6.).

Yleisömenestys kaikissa tilaisuuksissa ylitti toissapäiväisen päivän saavutukset, sillä lähiseutujen väki pääsi suurimmaksi osaksi arkisilta toimiltaan vasta tänään osallistumaan Laatokan laulavan kaupungin suurjuhliin, jotka ovat näinä päivinä kääntäneet koko maan katseet tähän Karjalan kulttuurikeskukseen.<sup>1593</sup>

Juhlien kävijämäärä nousi 25.000:een.<sup>1594</sup> Kutsuvierasaitiossa nähtiin opetusministeri Oskari Mantere, puolustusministeri Arvi Oksala, eduskunnan puhemies Kyösti Kallio, Suomen ortodoksisen kirkon arkkipiispa Herman, Unkarin ja Viron sivistysjärjestöjen edustajia, *Kalevalan* kääntäjiä ja muita arvovieraita.<sup>1595</sup> Suurilukuinen joukko suomalaisia taidemusiikin säveltäjiä oli musiikki-ohjelmissa edustettuna kansanperinteen edustajien ohella. Orkesterien, kuorojen tai kansanmusiikkiryhmien esittämiä musiikkinumeroita johtivat Georg Schnéevoigt, Armas Järnefelt, Toivo Haapanen, A.O. Väisänen, Leevi Madetoja, Armas Maasalo, Wilho Siukonen, Väinö Haapalainen, Martti Turunen, Th. Björklund, Väinö Pesola, Lauri Hämäläinen, Lauri Näre,<sup>1596</sup> luetteloa voisi jatkaa. Esitettävien sävellysten lukumäärän, keston ja esityskokoonpanojen sekä niiden eri tilaisuuksiin sijoittumisen perusteella erottuu säveltäjien hierarkia, jonka huipulle Sibelius ilmeisen itseoikeutetusti asettui. Yksin häneltä esitettiin juhlien aikana *Isänmaalle*, *Min rastas raataa*, *Saarella palaa*, *Venematka*, *Terve kuu*, *Sortunut ääni* sekä sunnuntain orkesterikonserktissa ”Lemminkäissarjan” osat ’Lemminkäinen ja saaren neidot’, ’Tuonelan joutsen’ ja ’Lemminkäinen palaa kotitienoille’. *Isänmaalle* oli ainoana taidemusiikin edustajana osa Yhdysvaltoihin radioidun lähetyksen ohjelmaa. Orkesterikonserktin yhteydessä syntyi yhteinen päätös tervehtiä sähkösanomalla ”Suomen suurinta säveltäjää”, joka ei itse ollut juhlilla läsnä.<sup>1597</sup> Melartin sijoittui säveltäjähierarkiassa varsinkin kokonaisen oopperan, *Ainon* esityksen ansiosta korkealle, mikä ei estänyt häntä lausumasta *Karjala*-lehdelle kriittistä mielipidettä: ”Olisi epäilemättä ollut eduksi valita vain muutama harva säveltäjä eikä koota esitettäväksi miltei kaikkien suomalaisten säveltäjien teoksia. Onhan laulujuhlia muinakin vuosina.”<sup>1598</sup> Jo mainittujen lisäksi ohjelmissa olivat edustettuina säveltäjät Väinö Pesola, Heino Kaski, Leevi Madetoja, Emil Genetz, Robert Kajanus, P.J. Hannikainen, Emil Sivori, Viljo Mikkola, Wilho Siukonen, Armas Maasalo, Selim Palmgren, Otto Kotilainen, Toivo Kuula, Väinö Haapalainen, Sulho Ranta, Yrjö Kilpinen, Eino Linnala, Väinö Raitio, Aarre Merikanto, Heikki Klemetti, Richard Faltin, Felix Krohn, Fredrik Pacius, Ar-

1593 *Helsingin Sanomat* 1935d (1.7.).

1594 *Helsingin Sanomat* 1935d (1.7.), *Uusi Suomi* 1935 (1.7.), *Hufvudstadsbladet* 1935 (1.7.).

1595 *Helsingin Sanomat* 1935c (30.6.)

1596 *Helsingin Sanomat* 1935c, 1935d (1.7.), Klami 1935c.

1597 Ranta 1935a.

1598 *Karjala* 1935a (30.6.).

mas Järnefelt, Ilmari Krohn, Lauri Ikonen, Axel Törnudd, Oskar Merikanto, Emil Kauppi ja Klami.<sup>1599</sup> *Lemminkäisen seikkailut saarella* oli saanut arvokkaan paikan orkesterikonsertin viimeisenä sävellyksenä. Näin ollen Klamin esiintyminen tapahtui symbolisesti erityisen latautuneessa kansallisen kulttuurin kontekstissa. Mikäli hän oli aikonut teoksensa provokaatioksi, hän sai jälleen todeta, ettei se aiheuttanut julkisuudessa provosoitumista.

### 17.2.3. Lemminkäisen seikkailujen vastaanotto

Kun *Lemminkäisen seikkailuja saarella* seurasi ulkoilmassa sunnuntaina 30.6. 1935 arvion mukaan 6000–7000 kuulijaa,<sup>1600</sup> Klami sai ennen kokemiinsa verrattuna moninkertaisen ja samalla vähemmän asiantuntevan yleisön. Kantaesityksen julkisuudessa saama poikkeuksellinen huomio sekä myös hänen teoksensa suora radiointi<sup>1601</sup> toivat hänen osakseen vieläkin laajempien piirien huomiota. Lehtikirjoituksista ilmenee, että kantaesitys saavutti suosiota. *Uuden Suomen* Yrjö Suomalainen kirjoitti arvostelussaan:

Ensi esityksenä kuultiin Klamin ”Lemminkäisen seikkailut Saarella” [!], joka on taitavan orkesterisäveltäjän työtä. Klamin älykkään huumorin kannattama sointi-iloittelu on räiskyvän pirteää ja vilkkaan mielikuvituksen hahmoittamaa. Professori Schnéevoigt johti esityksen erinomaisella taidolla orkesterin häntä valppaasti seuratessa. Koko ohjelma suoritettiin taiteellisella huolella ja varmapiirteisesti.<sup>1602</sup>

Klamin oma lehti *Helsingin Sanomat* huomioi kantaesityksen heinäkuun ensimmäisen päivän numerossaan kahteen otteeseen, ensin lyhyenä uutistyyppisenä mainintana.

Orkesterin loppuohjelman muodostivat Eino Linnalan kotoista tuntua oleva ”Suomalainen rapsodia”, Raition omalaatuinen orkesteriruno ”Joutsenet”, Aarre Merikannon kolme keveää kansantanssia ja viimeisenä ensi kerran esitetty Klamin sävelkuvaus ”Lemminkäisen seikkailut Saarella [!]”. Tämä omalaatuinen teos saavutti myös hyvän menestyksen. Saapuvilla ollut säveltäjä joutui yleisön suosiosoitusten kohteeksi saapuessaan kiittämään orkesteria ja sen johtajaa, prof. Schnéevoigtia. Suomalaisia arvosävellyksiä sisältäneen konsertin johti prof. Schnéevoigt suurella voimalla.<sup>1603</sup>

1599 *Helsingin Sanomat* 1935a (29.6.), 1935b (29.6.), 1935c (30.6.) ja 1935d (1.7.).

1600 *Helsingin Sanomat* raportoi 1.7. (1935d): ”Verrattain painostava ja kuuma sää samoin kuin jo rasittavaksi käynyt juhliminenkin vaikuttivat, ettei tähän arvokkaaseen juhlatilaisuuteen jaksanut saapua kuin 6–7,000 henkeä.”

1601 Juhlien kaikki tapahtumat radioitiin. Radio lähetti konserttipäivän iltana lisäksi Klamin sovituksen *Kaksi kansanlaulua*. *Helsingin Sanomat* 1935b (29.6.).

1602 Suomalainen 1935.

1603 *Helsingin Sanomat* 1935d (1.7.).

*Helsingin Sanomissa* Sortavalan laulu- ja soittojuhlien orkesterikonser-tista kirjoitti niin ikään Sulho Ranta. Taas kerran hän esitti innostuneen ku-vauksen ystävänsä uudesta sävellyksestä rinnastaen sen samalla Sibeliuksen Lemminkäis-näkemykseen.

Orkesterikonsertti toi sopivaa vaihtelua eilisen päivän juhlatunnelmaan. Arvokashan tämäkin tilaisuus oli, mutta se oli samalla eloisa ja kun ohjelma mentiin läpi ilman tur-hia taukoja, pysyi yleisön mielenkinto koko ajan.

Aluksi soitettiin Sibeliuksen ”Lemminkäissarjasta” Kalevalajuhlilla arvotekseksi to-dettu sävelrunoelma ”Saarenneidot” ja sille toveriksi jo koetellut ja aina viehätysvoiman-sa säilyttäneet ”Tuonelan joutsen” ja ”Kotiinpaluu”. Sibeliushan puhuu näissä sävellyk-sissään sitä musiikin kalevalakieltä, jota yhä enemmän on opittu ymmärtämään niin meillä kotona kuin muuallakin. Se on sitä suomalaisuutta, jonka peruskivi on kansan-runossa ja -laulussa, mutta mestarin persoonallisuuden [!] muovaamana on muuttunut yksilölliseksi ja samalla yleismaailmallisesti päteväksi suureksi taiteeksi. Oli enemmän kuin paikallaan, että näiden sävellysten jälkeen juhlatoitotuksen soidessa päätettiin lä-hettää sähkösanomatervehdys Suomen suurimmalle säveltäjälle [Sibeliukselle].

Hyppään tahallani tästä ohjelman loppuun jo siksikin, että konsertin sekä preludi että finaali olivat Lemminkäisaiheen käsittelyä ja molemmat lisäksi juhlayleisölle uutuuk-sia: Sibeliuksen ”Saarenneidot” neljän vuosikymmenen takaa, Klamin saman lieto-pojan seikkailut tämänkeväistä päiväystä. Klamin uusi teos kuuluu scherzona hänen suureen Kalevala-sarjaansa, joka tästä pirteästä säveliloittelusta täten on saanut kaipaaman-sa keveän lisän. Klami lähtee tämäntapaisissa sävellyksissään aina ilomielisestä ai-heenajatuksesta, antaa kuitenkin aluksi kuulijain hiukan ihmetellä mitä tuleman pi-tää, mutta kun pääsee menon vauhtiin, niin mukana on tultava jokaisen, vaikka välillä heitettäisiin muutama yllättävä kuperkeikkakin. Jälleen soi Klamin orkesteri värejä ja vitsiä tuhlaten, vaikka ulkoilmassa jokunen hienompi kolorointi hieman harmenikin. Kerta kaikkiaan hauska ja keksinnältään rikas teos.

– Hyvä näin, ettei Kalevalajuhlilla kaikki soitto ollut suruista tehtyä. Georg Schnée-voigt ansaitsee kiitosmaininnan johtamisestaan. Hän oli ihan parhaimmalla tuulellaan ja hänestä tarttui into myöskin orkesteriin, joka soitti kuin olisi jo koko kesän lepäillyt. Toistan vieläkin: Orkesterikonsertti oli eloisuudessaan oikein sopiva intermezzo [!] laulu-juhlien lopettajaispäivän suurten tilaisuuksien lomassa.<sup>1604</sup>

1604 Ranta kirjoitti tilaisuuden ohjelmasta lisäksi: ” Muun ohjelman menestyskekkäitä olivat Kilpisen kauniisti ja vakavasti tyylitellyt laulut, jotka Hanna Granfelt eläytyvästi ja äänellisellä hallinnalla esitti. Sekä Kilpinen että Klami saivat osansa yleisön suosi-osta. Kuulan ”Hiidet virvoja viritti” toi taas kerran elävänä esiin tämän poismenneen säveltäjän orkestraalisen kyvyn: noina vuosina vain harva kirjoitti meillä noin soivaa ja jo impressionististakin partituuria. Viimeksimainitunlaisesta oli sitten uudempaa esimerkkinä Raition ”Joutsenet”, joka aina tehoaa runollisella näkemyksellään otteen ollessa kyllin moderni tehdäkseen teoksen tyyliltään kiinnostavaksi. Aarre Merikannon kansantanssit taas olivat toista maata: iloisia, uudenaikaisesti havaittuja karkelotuoki-oita, melkein alkuunsa loppuvia, mutta samalla aivan erikoisen humoristisia, jopa pikku kirpeyteen saakka pisteliäitäkin. Kun Linnalankin tukevatekoisessa ja hyvin kootussa rapsodiassa on tanssin tunnolla sijansa, oli ohjelmassa varsinkin lopulla oikein hyvää



Klami itse oli Sortavalassa myös kriitikon roolissa. Hän kirjoitti *Helsingin Sanomien* katsauksessaan toisen juhlapäivän musiikkiin puolestaan arvostavasti ja melko laajasti Rannan sävellyksestä *Väinämöisen laulu*. Klami ei yhtynyt opettajansa Melartinin avoimen kriittisiin äänenpainoihin, mutta ystävän eläytyvän esseisitiikan rinnalla arvostelusta kuultaa kirjoittaja-asenteen tietty rutiininomaisuus.<sup>1605</sup>

Laatokan kaupungissa, Sortavalan laulu- ja soittojuhlilla ulkoilmasa tapahtuneen kantaesityksen jälkeen Helsingin kaupunginorkesteri uusi *Lemminkäisen seikkailut saaressa* Schnéevoigtin johdolla vielä Helsingissä seuraavana syksynä (15.11.) ja keväällä matineakonsertissa (15.3. 1936). En-

---

vauhtia.” Ranta 1935a.

1605 Klami kirjoittaa: ”Sortavalan laulu- ja musiikkijuhlien toisen päivän musiikkisato antoi tuskin perään ensimmäiselle juhlapäivälle. Klo 12 alkanut Kalevalan riemujuhla saavutti aivan suurenmoisen yleisömenestyksen. Se ylitti varmaan rohkeimmatkin toiveet. Riemujuhlan musiikkiohjelma oli koetettu saada mahdollisimman monipuoliseksi ja edustavaksi. Yhtyneet sekakuorot lauloivat Hannikaisen, Sivorin, Mikkolan, Siukosen, Järnefeltin ja Maasalon lauluja. Esitysten johtaja Armas Maasalo oli tehnyt harjoituksissa innokkaasti työtä, joten tuloksiin oltiin tyytyväisiä. Suurimman yleisömenestyksen saavutti johtajan oma sävellys ’Luojan kukku’, joka oli toistettava. Yleensä vaikuttivat laulajien äänet, niin miesten kuin naistenkin, jonkin verran sameilta. Tämänlaatuiset mittasuhteiltaan suuret laulujuhlat ovat kuorolaisille erittäin rasittavia, joten pieni väsähtäneisyys on hyvin ymmärrettävissä. Yhtyneitä mieskuoroja johti Väinö Haapalainen. Niissä pani merkille saman sameuden kuin sekakuoroissakin. Osaston loppua kohti kaiukkuus kyllä huomattavasti nousi ja viimeinen numero Palmgrenin ’Hiiden orjien laulu’ saavutti suuren menestyksen ja toistettiin. Torvisoittokuntien esitykset johti ylikapellimestari Lauri Näre. Taitomiehen rutiinilla hän oli laittanut ohjelmansa suorastaan yllättävän hyvään kuntoon. Soittokunta soitti hyvällä rytmillä ja yhteissoitto oli hyvä. Soinnun puhtaus tuotti tyydytystä kuten aina, kun ylikapellimestari Näre on asiassa mukana. Uutuutena kuultiin Sulho Rannan näitä juhlia varten Eino Leinon sanoihin kirjoittama juhلالaulu ’Väinämöisen Laulu’ sekakuorolle, barytonisoololle ja orkesterille. Barytonisoolo, jonka opperalaulaja (!) Oiva Soini tehoavalla tavalla lauloi, on säveltäjälle onnellinen keksintö. Se antaa tälle juhلالaululle sulavuutta ja notkeutta ja kohottaa sen taiteellista arvoa huomattavasti. Rannan melodiikka on tässä teoksessa mielestäni huomattavasti taipuisampaa ja plastillisempaa kuin usein ennen. Muotopuoli tuntuu hallitulta ja kokonaiselta suppeudestaan huolimatta, mikä tässä tapauksessa ei suinkaan ollut haitaksi ja tuki se Leinon vaikuttavaa runoa. Rannan sävellyksen esitys onnistui odotettua paremmin. Niukasta harjoitusajasta huolimatta oli tri Haapanen saanut esityksen yllättävän valmiiksi, mikä oli erittäin miellyttävä toteamus. Kajanuksen juhlaava ’Kalevalahymni’, jonka tri Haapanen myös johti, lopetti loisteliaasti riemujuhlan. Radiolähetys Amerikkaan oli myös mielenkiintoinen musiikkitapaus. Tri Siukonen johti aluksi runolaulua, minkä jälkeen Antero Vornanen esitti kanteleensoittoa. Y.L:n laulama kansanlaulu oli erinomainen numero ja Sibeliuksen voimakas ’Isänmaalle’, jonka esitykseen kaikki kuorot ottivat osaa, päätti tämän lyhyen, mutta ehyen ja vaikuttavan musiikkitilaisuuden. Radiointi onnistui mainiosti. Siitä saatiinkin kohta kuulijain kiitokset. Lopettajaisjuhlissa Vakkosalmen kentällä oli myös runsaasti laulu- ja soitto-ohjelmaa. Erikoisesti voisi mainita ohjelman alussa olleen kansanmusiikkiosaston runolauluineen, kanteleensoittoi-neen, loitsuineen, itkuvirsineen y.m. Tässä miellyttävässä ympäristössä ne vaikuttivat erinomaisilta ja puolestaan korostivat juhlien kansallista henkeä.” Klami 1935c.

simmainen näistä esityksistä koki yleisö- ja arvostelumenestyksen,<sup>1606</sup> mutta jälkimmäinen kirjoitti lehdistössä enää rutiininomaisia huomioita.<sup>1607</sup> Klamin antiromantiikan terä kului nopeasti. Toisaalta ajatellen teoksen menestymismahdollisuuksia kansainvälisissä konserttisaleissa Lemminkäis-scherzon huumorilla oli hieman liikaa suomalaista sisäpiirisävyä. *Lemminkäisen seikkailut saaressa* jäi elämään suhteellisen hiljaista elämäänsä erillisenä sävellyksenä.<sup>1608</sup>

### 17.3. Kalevala-sarjan tyylipiirteiden kehitys

Kalevalan päivänä 1941 ja siis välirauhan aikana *Helsingin Sanomissa* ilmestyi Klamin tarkoitusperriltään melko arvoituksellinen kirjoitus ”Karjala ja suomalainen musiikki”. Kirjoittaja pohdiskeli siinä Karjalan ja *Kalevalan* merkitystä suomalaiselle säveltaiteelle hänelle epätyypillisen juhlalliseen sävyyn, joka lieenee tosiasiaassa peittänyt surua Karjalan talvisodassa tapahtuneesta osittaisesta pakkoluovutuksesta Neuvostoliitolle. Karjalan eräänlainen personointi sekä muuten esimerkiksi lehtien pääkirjoituksissa usein tavattava epäkonkreettinen pohdiskelevuus – kirjoitus ei sisällä Sibeliuksen lisäksi ainnuttakaan säveltäjä- tai sävellysnimeä – herättää kysymyksen Klamin mie-

---

1606 Nimimerkki A.V. (Aimo Pentti Virtanen) kirjoitti *Helsingin Sanomissa*: ”Erinomaisen menestyksen sai osakseen Uno Klamin orkesterischerzo ’Lemminkäisen seikkailut saaressa’, joka sisältyy säveltäjän Kalevalasarjaan. ’Seikkailut’ esitettiin ensi kerran viime kesänä Sortavalan Kalevalajuhlilla, mutta ulkoilmakonsertissa, joten teos vasta nyt pääsi täysiin oikeuksiinsa. Tämä sävellys, joka on sävyltään selvästi ’suomalainen’, kuten sarjan muutkin osat, on jälleen mitä puhuvin todistus Klamin suurenmoisesta mielikuvituksesta, aiheitten keksinnästä ja orkesterin tehokeinojen erinomaisesta hallinnasta. Kirpeä ja värikkas fantasia, jonka prof. Schnéevoigt johti loistavasti, herätti suurta huomiota.” Virtanen 1935. Uuden Suomen Yrjö Suomalainen (1935a) arvioi uuden kuulemisen perusteella: ”Toinen orkesterinnumero, Klamin ’Lemminkäisen seikkailut saaressa’ soi näin sisäakustiikassa erikoisen voimakkain värein, joitten esiinsaamiseksi niin johtaja kuin soittajatkin panivat parastaan.” Hufvudstadsbladetin Palmgren kirjoitti: ”Vilken kontrast härtill [Sibelius’ sjätte symfoni] utgjorde inte Klamis ’Lemminkäisen seikkailut saaressa’, där entrén var fri och där man fick vara med om diverse roligheter. Med Kalevala har detta överdådigt briljant gjorda scherzo bra litet att skaffa, och utan Sibelius’ för länge sedan skapade ’Lemminkäinen drager hemåt’ vore Klamis stycke otänkbart – direkta motivreminiscenser förekom, kanske med avsikt – men den instrumentala koloriten plus naturligtvis en kryddad harmonik fängslade i hög grad varjämte de älskvärd fräcka slutstroferna oemotståndigt ryckte samtliga åhörare med.” Palmgren 1935a.

1607 Sävellyksen sivuuttivat nyt maininnalla edellisen esityksen arvostelleet *Helsingin Sanomien* Aimo Pentti Virtanen (1936) ja Uuden Suomen Yrjö Suomalainen (1936), kun taas Hufvudstadsbladetiin kirjoittaneen Palmgrenin arvosteluun (1936) ei sisälly edes Klamin teoksen nimeä.

1608 Klami kirjoittaa: ”Onneksi asiat usein palautuvat itsestään oikeille raiteille ja niin-pä uutta sävellystäni ei ensi kerran jälkeen ole esitetty sille tarkoitettussa ympäristössä vaan erillisenä numerona. Epäilemättä näin on parempi.” Klami 1973, 47.

lipiteenilmaisun motiiveista. Kirjoitus ei ehkä syntynyt hänen aloitteestaan vaan kenties lehden toimituksen pyynnöstä. Klamin ajatukset ovat siitä huolimatta kiinnostavia. Karjala oli hänen mielestään ”jakanut runsain mitoin antimiaan suomalaiselle säveltaiteelle”. Silloin, kun suomalaiset säveltäjät olivat käsittäneet Karjalan laulun luvatuksi maaksi, oli syntynyt ”teoksia, joilla on pysyvä kansallinen arvo ja yhdistävä vaikutus” – Klami viittaa tässä siis musiikin merkitykseen identiteettisymbolina. Hetkellisiä tunnelmatuokioita ja mielikuvia mielellään kuvaava karjalaisaiheinen laulu oli kirjoittajan mukaan viime aikoina lupaavasti elpynyt, jolloin siinä oli ilmennyt aiempaa ”kirpeämpi korostus”. Suomen suurempimuotoinen Karjala-aiheinen musiikki sai virikkeensä kansanelämästä ja saavutti ”yleisestä sävellyssuunnasta” erotautuessaan suosiota. Karjalan tarjoama aihemaailma oli innoittanut ”eräitä ulkomaalaisiakin säveltäjiä”. Klami jatkoi:

Mutta suorastaan yleismaailmallisen ja yleisinhimillisen kantavuuden saa Karjala suomalaisessa säveltaiteessa, kun sen piiriin vedetään Kalevala, tarun ja unelmien maa ja sen sankarit. Luonteenomaista tehtävän suurpiirteisyydelle on se, että tunnelmia ja mielikuvia ei enää välitä laulu vaan nykyaikainen orkesteri. Voisi melkein sanoa, että orkesteri on nyt muuttunut kantelekäsitteen vertauskuvaksi. Kun ottaa huomioon kuvattavan aineiston eepillisen leveyden, sen fantastisen väriloiston ja intohimojen rajun merenkäynnin, tuntuu tuiki mahdottomalta käydä painiin niiden kanssa muuten kuin selkä orkesteria vasten. Valtavat apulähteet ja Sibeliuksen alkuperäinen nero aiheuttivat sen, että heti ensimmäiset musiikilliset Kalevala-kuvaukset muodostuivat niin monumentaalisiksi. Siitä syntyi suomalainen säveltaide ja saavutti ensimmäiset suuret voittonsa. – – Kalevalaisen musiikin omalaatuiset luonteenpiirteet ovat kaikkialla herättäneet ihastusta ja auttaneet suunnattomasti suomalaisten ja heidän musiikkinsa ymmärtämystä.<sup>1609</sup>

Klamin mielipiteenilmauksessa musiikille hahmottuu näin arvokas kansallinen merkitys. Edeltävä lainaus antaa aihetta kahteen huomautukseen, joilla voi olla *Kalevala-sarjan* tulkinnan kannalta merkitystä. Ensinnäkin on kiinnostavaa, että Klamin liittäessä yhteen Kalevalan ja Karjalan Kalevala näyttäytyy hänelle tarun ja unelmien myyttisenä *maana* eikä ensisijaisesti artefaktina, kirjana ja kansalliseepoksena.<sup>1610</sup> Viittaus unelmiin ennakoii jo sitä, ettei antiromantiikalla olisi valmiissa *Kalevala-sarjassa* sijaa. Klamin teos ei kylläkään sisällä lopullisessa muodossaan ainuttakaan varsinaista tutkielmaa

1609 Klami 1941.

1610 Lönnrotin *Kalevalan* kolmas runo alkaa: ”Vaka vanha Väinämöinen / elelevi aikojansa /noilla Väinölän ahoilla, Kalevalan kankahilla.” Kalevala mainitaan Lönnrotin teoksessa usein, mutta alkuperäisessä kansanrunoudessa satunnaisesti. Kellovaarassa on vuonna 1837 tallennettu seuraavat säkeet: ”Tuoll’ on neitokset kisassa / kaunokaiset karkelossa. Noilla Väinölän ahoilla, Kalevalan kankahilla.” *Wikipedia*. Kalevala. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Kalevala>. Tarkistettu 17.4. 2012.

eepoksen ”sankareista” tai henkilöhahmoista ylipäättään – esimerkiksi Kajanuksen, Sibeliuksen ja monien muiden suomalaisten säveltäjien luomistyötä innoittaneista Väinämöisestä, Lemminkäisestä, Ainosta tai Kyllikistä.<sup>1611</sup> Toiseksi yleismaailmallisuuden ja yleisinhimillisyyden korostaminen kansallisten näköalojen sijasta on ideologisessa suhteessa, varsinkin sodan läheisyys huomioon ottaen merkittävää. Tähän näkökohtaan liittyy se Klamin ikään kuin käytännöllinen huomio, että *Kalevalan* kuvauspiirin rikkaus ja säveltäjien luomistyössä monesti koeteltu syvyys ovat kansainvälisessä kanssakäymisessä suomalaisen musiikin etu. Vaikka lausuma siis painottaa musiikin kansallisen yhteenkuuluvuuden merkitystä, siinä ei voida nähdä kaunaista tai sisäänlämpiävää nationalistista julistusta. Klamin 1920-luvun ajatusmaailmaan verrattuna voidaan joka tapauksessa todeta selvää loitonemista kansainvälisyydestä keskeisenä arvona – tuosta asenteesta, jota Kivimaan mielestä vaalittiin ”pitämättä paljon väliä siitä, miltä pohjalta kaikki kasvoi”.<sup>1612</sup>

Jos Klami arvosti Kalevala-sävellyksessä yleismaailmallisuutta ja yleisinhimillisyyttä, on kysyttävä, millä keinoin hän mahdollisesti käsitti sisällyttävänsä sellaisia ominaisuuksia omaan musiikkiinsa. Kysymystä sivuaa A.O. Väisäsen Klamin muistokirjoituksessa esittämä huomautus, että *Kalevala-sarjan* ”tematiikassa eli aiheistossa ei ilmene kansanmusiikin vaikutuksia”.<sup>1613</sup> Tässä yhteydessä Väisänen lienee tarkoittanut suomalaista kansanmusiikkia, muttei osunut oikeaan – edes sen osalta. On kiinnostavaa ja laajemminkin merkityksellistä, että Suomen rajojen ulkopuolella espanjalainen kriitikko Pedro Deya huomautti Palma de Mallorcan sinfoniaorkesterin esitettyä teoksen konsertissaan joulukuussa 1955: ”Taitavasti toteutetussa valohämyssä on mielikuvia nostattavia, espanjalaissävyisiä hetkiä, jotka antavat teokselle varsinkin toisessa osassa todella lumoavaa elävyyttä ja suloa.”<sup>1614</sup> Deya tarkoittaa toiseen osaan viitatessaan selvästi kolmatta osaa, ”Terhenniemeä”.<sup>1615</sup> On totta, että *Kalevala-sarjassa* voidaan havaita espanjalaisia sävyjä, jotka ovat luonteeltaan kansanmusiikillisia. Samoin kuin on *Merikuvien* tapauksessa, tulkinnallinen rajanveto kansanmusiikillisten ainesten ja persoonatyylin synteettisempien ominaispiirteiden välillä ei tässä kuitenkaan ole helppoa

1611 Kalevala-sävellysten henkilöhahmoista ks. Aho 1985.

1612 Vrt. Kivimaa 1976, 55.

1613 Väisänen 1962, 341.

1614 ”Dentro de un bien logrado claroscuro, no faltan momentos muy evocadores, de sabor español, que dan a la obra – en el segundo tiempo – una vivacidad y una gracia realmente encantadores.” Päiväämätön lehtileike Klamin leikekirjassa. Arvostelun yhteyteen on liimattu konsertin käsiohjelma, josta selviää Orquesta sinfonica de Palma de Mallorcan konsertin päivämäärä, 13.12. 1955. Konsertin johti Ekitay Ahn.

1615 Sarjan ensimmäisen ja toisen osan välillä ei ole taukoa. Kun espanjankielinen arvostelu julkaistiin *Helsingin Sanomissa* suomeksi, oli ”toinen osa” muutettu käännöksen yhteydessä ”kolmanneksi osaksi”. Täsmennyksen tekijä lehden toimituksessa oli luultavimmin Klami itse.

eikä yksiselitteistä. Teos sisältää vastaavasti myös ”venäläisiä” piirteitä muodoissa, jotka nekin asettuvat eräänlaiselle kansanmusiikillisuudesta taidemusiikillisuuteen ulottuvalle portaattomalle asteikolle. Ne sijoittuvat asteikon toisessa päässä ranskalaisessa, venäläisessä ja espanjalaisessa taidemusiikissa tavattavien keinovarojen yhteiselle alueelle. Tämän tutkimuksen luvussa 13.3. eritellyistä, kansanmusiikillisesti sävyttyneistä tyylipiirteistä ”unelminen maan” kuvauksessa jäävät puuttumaan vain jazz-elementit. Seuraamalla kansanmusiikillisten ja tavalla tai toisella kansallisiksi tulkittavien tyylipiirteiden kehitystä *Kalevala-sarjan* osien versiosta toiseen voidaan pyrkiä selvittämään, kokiko Klamin taiteellisten pyrkimysten kosmopoliittisuus toista maailmansotaa lähestyttäessä muutoksia.

Tällainen tarkastelu täytyy suhteuttaa Klamin muiden tyyli- ja lajiratkaisujen samaan aikaan kokemaan kehitykseen. Säveltäjä itse ei kirjoituksessaan ”Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita” arvioi muokkaustöitään varsinaisesti tältä kannalta. Silloin, vuonna 1957, hän kirjoittaa:

Uudistustyön lähimpänä tarkoituksena oli puhdistaa ilmaa, se tahtoo sanoa, karsia soittimellista koristeellisuutta ja yksinkertaistaa mielestäni liian keinotekoisia ja monimutkaisia sointi- ja soitinyhdistelmiä. Ne olivat vain omiaan saattamaan musiikilliset ideat hämäryyden ja epäselvyyden alueelle. Kipeimmin korjausta kaipaivat ensimmäinen ja viimeinen osa (Maan synty ja Sammon taonta) ja niissä muokkaustyö ulottuikin syvimmälle. Jouduin siinä myös muiden epäkohtien kuten melodisten ja soinnillisten ainesten uudelleenmuovailuun ja tiukempaan karakterisointiin. Toisaalta olin pakotettu tekemään poistoja, toisaalta taas rakentamaan uutta.

– kiireellisestä työn suorituksesta johtuen paljon sävellyksen sisältämästä sävelmateriaalista jäi [ennen lopullisen version syntymistä] kyllin tehokkaasti ja tarkoituksenmukaisesti käyttämättä. Parhaan kykyni mukaan koetin uudessa laitoksessa saada aikaan tyyllistä ja sävellysteknistä keskitystä.<sup>1616</sup>

Klami ei kirjoituksessaan viittaa musiikin ideologiseen sisältöön: huomiot koskevat teknisiä ja esteettisiä näkökohtia.

Seuraavassa *Kalevala-sarjan* tyylin muotoutumista koskevat analyysihuomiot voivat olla vain esimerkinomaisia. Koska arvosteluissa miniatyyrimaiseksi sanottu ’Kevään oras’ (aiempi ’Pastorale’) ei kokenut lopullisen muokkaustyön yhteydessä mitään huomattavia muutoksia, se jää tässä luvussa käsittelyn ulkopuolelle.<sup>1617</sup> Sen sijaan tarkastelun piiriin otetaan *Kalevala-*

<sup>1616</sup> Klami 1973, 47.

<sup>1617</sup> Klami (1973, 49–51) kirjoittaa: ”Seuraava osa (Kevään oras) ei aiheuttanut mitään radikaalisempia toimenpiteitä. Aiheensa mukaisena fyysillisenä luonnon kuvana se mielestäni sellaisenaan täytti sille kuuluvan paikkansa. Kuitenkin korjasin kaarituksia useissa paikoissa, niin puhaltimien kuin jousienkin puolella. Aikaisemmat pitkät sitomiskaaret tulivat korvatuiksi lyhyemmällä, parissa tapauksessa kokonaan poistetuiksi.

*sarjaan* vuonna 1943 liitetty uusi osa 'Terhenniemi' siitäkin huolimatta, että siitä on olemassa vain yksi versio. Sarjan muista osista suuresti poiketessaan tämän osan tyyli- ja laajenemiset valottavat nimittäin erityisen kiinnostavasti Klamin kehitystä säveltäjänä ja *Kalevalan* tulkkina.

### 17.3.1. Maan synty

Kustantaja ilmoittaa painetussa partituurissa: "Maan synty on Kalevalan ensimmäiseen runoon pohjautuva sävelteos, joka kuvaa maailman luomista sekasortoisesta alkutilasta."<sup>1618</sup> Siinä missä Sibelius antaa sieluttuneessa, maagisessa *Luonnottaressaan* (1913) sopraanoäänen kertoa *Kalevalan* tarinan maailman muodostumisesta, katsoo Klami kosmista, ensin sekasortoista alkumaisemaa ikään kuin ulkoa päin. 'Maan synnyn', *Kalevala-sarjan* kestoltaan ja niin ajatukselliselta kuin soinnilliseltakin painavuudeltaan huomattavimman osan suurisuuntaisuus tulee ymmärrettäväksi niiden Klamin varhaisten suunnitelmien valossa, jotka kertovat säveltäjän aikoneen 'Maan synnystä' johdantoa aluksi 16-osaiseen oratorioon ja myöhemmin 18-osaiseen näyttämöteokseen. Tosin siitä tuli käytännössä lopulta melko suhteeton johdanto *Kalevala-sarjan* suppeaan osaan 'Kevään oras', johon se liittyy *attacca*. Sarjan ensi osaa tarkastelemalla voidaan parhaiten seurata tyyli- ja genreratkaisujen toisiinsa kytkeytyvää kehitystä versiosta toiseen. Kun oratorion johdanto ja näyttämöteoksen ensi osa muuntuivat lopullisessa uudistustyössä orkesterisarjan aloitukseksi, säveltäjä omisti – joskaan ei omassa selostuksessaan perustele tai täsmennä genrenäkökohdan merkitystä – kasvavaa huomiota motiiviaineiston monipuolisuuden ja selväpiirteisyyden kehittämiseksi. Lopullisessa 'Maan synnys-sä' tapahtuu jatkuva dynaamisen tason nousu ja orkesteritekstuurin kehitys samaan aikaan massiivisemmaksi ja organisoituneemmaksi. Siinä suhteessa tämän kunnianhimoisen motiivisen rakennelman sisältävän osan muotoprinsiippiä voidaan luonnehtia nousuksi ja crescendoksi.

Klamin huoli osan riittävän dynaamisesta ilmeestä ilmenee paitsi sen ajatuksellisen painon kasvamisessa myös pyrkimyksessä ensimmäisten versioiden staattisuudesta kohti musiikin virtaavaa jäntevyyttä. Tämän kaksitahoisen tavoitteen kuvaaminen täsmällisin, mutta samalla taiteellista laatua kunnioittavin analyttisin termein ei ole helppoa. Klamin motiiviaineistoa koskevat nimitykset on tässä valittu ennen muuta kuvaamaan niiden keskinäisiä suhteita – niissä ei siis voida nähdä uskollisuutta jollekin spesifille histori-

---

Pyrin tällä toimenpiteellä orkesterisoinnin suurempaan ilmavuuteen joka myös vastaisi tämän osan tulkitsemaa mielikuvaa – ”Pastoralen (Kalevala) orkesterisarjan ensimmäistä versiota varten vuonna 1933 kokema muokkaustyö oli jälkimmäistä muokkausta merkittävämpi ja koski sekin nimenomaan soitinnusta. Monet orkesteriäännet saivat esittäjäkseen uuden soittimen.

1618 Klami. *Kalevala-sarja* op. 23, 2.

alliselle tai kulttuurikontekstille. Klamilla poikkeuksellisesti 'Maan synnyn' lopullisen version motiivisisältö rakentuu sangen hierarkkisesti ja asettuu kokonaisuuteen, jonka hengityksessä voidaan erottaa viisi toisiinsa sulavasti yhdistyvää taitetta tai jaksoa. 1) Tahdeissa 1–24 dominanttitehoiset soinnut, motiivista aineistoa luonnehtiva tritonusintervalli sekä pitkät urkupisteet luovat jännityksentäyteisen latauksen, joka odottaa purkautumistaan. 2) Osan ainoan varsinaista teemakarakteria omaavan aiheen, "teeman 1"<sup>1619</sup> ilmaantuminen taiteihin 25–44 ei merkitse jännitteen laukeamista; dominanttitehojen, tritonuksen ja urkupisteiden esiintyminen jatkuu. 3) Tämän jälkeen urkupiste loppuu, mutta tahdeissa 45–72 ei esiinny selkeästi hahmottuvia teema-aiheita tai harmonisia kiintopisteitä, ja tritonusintervalli on edelleen mukana. 4) Saapuminen tahtien 73–114 muodostamaan kokonaisuuteen laukeaa tritonusjännitteen muttei tuota lepotilaa, sillä motiivinen työskentely eteenpäin vievänä, ratkaisua odottavana musiikillisena tapahtumana jatkuu. 5) "Teeman 1" kertauksen sisältävä viimeinen, tahtien 115–136 rajaama kokonaisuus päättää osan heikkoon harmoniseen tilanteeseen, josta välike t. 137–149 johdattaa uuteen osaan *attacca*. Varsinkin 'Maan synnyn' jälkimmäisessä muokkaustyössä säveltäjän päämääränä näyttää olleen vähentää staattisuutta ja atmosfäärisyyttä, jotka olivat soveltuneet paremmin aiempaan näyttämömusiikkisuunnitelmaan. Osan kolme versiota osoittavat Klamin pyrkimyksen kohti alati selkeämpää muodon jäsentymistä ja virtaavampia rajakohtia, mikä myös johti osan pituuden kasvamiseen 109 tahdistä aluksi 122 tahtiin ja lopulta 136 tahtiin. Lisäksi tuli toisessa versiossa 12:n, kolmannessa versiossa 13 tahdin mittainen uuteen osaan johdattava välike.

Vuoden 1932 'Maan synnystä' puuttui kokonaan osan lopullisen version käynnistävä motiivi a, jolle tasainen 1/8-sivusävellike sekä sen jälkeen motiivin alkumuodossa laskeva tritonusintervalli ovat leimaa-antavia (t. 1, *esimerkki* 39a). Osan toista, vuoden 1933 versiota tehdessään Klami yksinkertaisesti lisäsi tämän motiivin niihin alkutahtiin, joissa kertoja oli ennen lausunut: "Laskeusi lainehille, meren selvälle selälle, ulapallen aukealle." Vuoden 1943 versiossa motiivi a sai aiempaa huomattavamman aseman; se joutuu siinä monenlaisen muuntelun kohteeksi. Tritonussävy ja motiivin käyttöä leimaavan arvaamattoman yllätyksellisyyden johdosta sitä voidaan kuvata arvoituksellisuuden ja epävakauden elementiksi. Se esiintyy vain kahdessa ensimmäisessä taitteessa. Kun Maa alkaa rakentua kohti kiinteää hahmoa, motiivi a lakkaa esiintymästä. Tahdeissa 4–5 ensi kerran esiintyvä figuuri 1 (*esimerkki* 39b), sitomiskaarella toisiinsa yhdistettyjen kahden sävelen (tai soinnun) muodostama aihe, sisältyy jo 'Maan synnyn' ensi versioon ja on muutenkin Klamin musiikista vanhastaan tuttu keinovara. Sen piirteitä sisältyy esimerkiksi 'Polkan'

1619 Tässä käsitteellä 'teema' ei viitata esimerkiksi sonaattimuodon rakenneperiaatteeseen, vaan laajahkoon, tunnistettavan identiteetin omaavaan melodiahahmoon, joka saattaa puolestaan rakentua pienemmistä tunnistettavista yksiköistä.



**Esimerkki 39a. *Kalevala-sarja* (1943), 'Maan synty', motiivi a (t. 1).**



**Esimerkki 39b. *Kalevala-sarja* (1943), 'Maan synty', figuuri 1 (t. 4).**



**Esimerkki 39c. *Kalevala-sarja* (1943), 'Maan synty', motiivi b (t. 9–13.)**

yksinkertaiseen sivusävelostinatoon, kitkaisen karheassa, "sacremaisessa" muodossa *Karjalaiseen rapsodiaan* (esimerkiksi 16:1–3), vähemmän staattisesti nähtynä *Neljän suomalaisen kansanlaulun* kolmanteen sovitukseseen (Non troppo adagio, esimerkiksi 8:1–6) sekä *Karjalaisten tanssien* aloitusosan alkusäveleltään trillattuihin "maagisiin" huokausaiheisiin. Figuuri 1, jota Klami itse kutsui "liikuntamotiiviksi",<sup>1620</sup> saa sekin nyt monia eri muotoja. Esiintyessään usein suksessiivisena tritonuskulkuna ja tahtiviivoista riippumattomana se on motiivin a tavoin arvoituksellisuuden ja epävakauden elementti. Viidennessä taitteessa, jossa musiikilliset tapahtumat ovat edeltävien "epävarmojen" vaiheiden jälkeen selkiytyneet, figuuri 1:ssä esiintyy tritonuksen tilalla usein puhdas kvartti. Figuurin 1 johdannaisena syntyy (ensi kerran t. 9–13) motiivi b (esimerkki 39c), 'Maan synnyn' kolmas arvoituksellisuuden ja epävakauden elementti. Figuuri kehittyi tämän motiivin osana kertautuessaan alun tritonuslaajuudestaan ensin suppeammaksi (pienimmillään suureksi sekunniksi) ja laajenee jälleen takaisin lähtökohtaansa. Myös motiivi b sisältyi jo vuoden 1932 alkuperäisversioon.

Vasta tahdissa 25 käynnistyvän toisen taitteen ja tässä teemaksi 1 kutsuttavan kiinteälinjaisen melodian myötä tulee pohdittavaksi Klamin tyylin mahdollinen kansanmusiikillinen taustainnoitus, mutta nyt ei ole kysymys suomalaisesta sävyistä. Teeman pysyviä piirteitä ovat osan kaikissa versioissa asteittaiskulut, diatoninen sävelikkö ja pisteelliset rytmit. Teema koostuu ensi esiintymässään motiivin c kolmesta toisistaan hieman poikkeavasta muodosta

<sup>1620</sup> Klami 1973, 50–51.





#### Esimerkki 40. *Kalevala-sarja*, 'Maan synty' (1943), teema 1 (t. 25–32).

(c, c<sup>1</sup> ja c<sup>2</sup>, *esimerkki 40*), jotka liittyvät toisiinsa elliptisesti lähtösävelellä b<sup>2</sup>; motiivin aineksina olevat aiheet z, y ja x saattavat järjestyä uudella tavalla, ja jokin aiheita saattaa uudessa esiintymässä myös puuttua.

Osan kaikissa versioissa toteutuu sama, mainittu rakenteellinen periaate. Luonteenomaisten asteittaiskulkujen ja keskisävelen b hahmotuksellisen painon johdosta melodia voidaan kuvata modaaliseksi.<sup>1621</sup> Melodialla on rakennetta koskevia yhtymäkohtia – jos kohta myös eroja – tämän tutkimuksen toisessa osassa Jambouun nojaten kuvatun flamenco-melodiikan kanssa: ornamientoiva tai melismoiva menettely, melodiikan kiinnittäminen paikalleen tuki- tai keskussävelen varaan, sävelkestojen rytminen työstäminen sekä solun kertaaminen ja sen palaaminen itseensä, sirkulaarisuus.<sup>1622</sup>

'Maan synnyn' teema 1 on Klami-tutkimuksessa rinnastettu myös *Le Sacre du printemps*in kohtaukseen 'Jeux des citées rivales', tarkemmin sen trumpeteilla harjoitusnumerosta 64 alkavaan aiheeseen.<sup>1623</sup> Yhteistä aiheille on melodian liikkuminen yhden keskisävelen tuntumassa (Klamilla b<sup>1</sup>, Stravinskylly gis) ja suppeassa ambituksessa (Klamilla osan lopullisessa muodossa suuri seksti, Stravinskylly kvintti). Myös Stravinskyn tekniikkana on rakentaa erimittaisia säkeitä niiden elementtejä erilaisissa suhteissa yhdistelemällä, mitä tekniikkaa Pierre Boulez on analyysissään eritellyt.<sup>1624</sup> Erottava ominaisuus on ensinnäkin, että Klami täyttää – yhtä kvartti-intervallia lukuun ottamatta – koko ambituksen asteittaiskuluilla eikä muuntele säveliä kromaattisesti, kun Stravinskyn sävelikköön sisältyy terssiaukko (ais–cis<sup>1</sup>) ja vaihdellen johtosävelinen ja suuren alasekunnin päässä toonikasta sijaitseva

<sup>1621</sup> "Mode is essentially a question of the internal relationships of notes within a scale, especially of the predominance of one of them as a tonic, its predominance being established in any or all of a number of ways: e.g.: frequent recurrence, its appearance in a predominant position as the first note or the last, the delaying of its expected recurrence by some kind of embellishment." R.P. Winnington-Ingram siteerattuna Powersin & Wieringin mukaan hakusanan 'Mode' alla.

<sup>1622</sup> Ks. Jambou 2003, 115 & 2003a, 136 sekä luku 7.2. "Espanjalainen musiikki" Partii-sissa 1924–1925, s. 301, 306.

<sup>1623</sup> Mäkinen 1978, 51.

<sup>1624</sup> Boulez 1966, 91.

”seitsemäs aste”. Toinen kahdesta keskeisestä erosta liittyy rytmiin. Klamin motiiville antaa varsinkin osan ensimmäisessä ja kolmannessa versiossa kimmoisan, plastisen leiman pisteellisten rytmien korostunut, elastinen käyttäminen, kun Stravinskyn rytmiiikka on leimallisesti kulmikasta. Ilmeisesti Stravinsky pyrki nimenomaan korostamaan ensimmäistä tahtiosaa, kun Klami taas häivytti sen yhdistämällä sitomiskaarella tahdin ensimmäisen nuotin edellisen tahdin viimeiseen nuottiin. Sitomiskaarin painottomiksi tehdyt painavat sävelet tuovat mieleen mieluumminkin ranskalaisen *la belle époqueen* sulavat ilmaisekeinot; myös Ravelin *Boléro* andalusialaisen Espanjan musiikillisena tyylielmänä käy tässä mielessä rinnastuskohteeksi. Kolmas merkitävä ero liittyy kahden melodian kaarroksiin. Toisin kuin Klami ’Maan synnyn’ kolmannessa, lopullisessa versiossa Stravinsky ei tässä ratkaisussaan ylitä sävelikkönsä jo alussa esiteltyä lakisäveltä (cis<sup>1</sup>). Klami-rinnastuksen kannalta tavallaan paradoksaalisesti Richard Taruskin ei *Le Sacre du printempsin* kansanmusiikkitaustaa eritellessään viittaa kohtauksen ’Jeux des cités rivales’ edellä mainittuun trumpettiaiheeseen, vaan sen kanssa samanaikaisesti soivaan klarinettien aiheeseen, joka on kirjoitettu rinnakkaisissa tersseissä. Voidaan rytmihahmotuksellisen näkökulman ulkopuolella lisätä, että myös kyseinen Stravinskyn klarinettiaihe noudattaa tässä relevanttia arkaaista tyyppiä, jolle suppea ambitus ja monotoninen kaarros ovat leimaantavia.<sup>1625</sup>

’Maan synnyn’ eri versioita toisiinsa verrattaessa kiinnittää huomiota vuoden 1932 teeman 1 lopulliseen, vuoden 1943 versioon nähden suppeampi ambitus; tämä ominaisuus antoi teemalle alkujaan myös monotonisemman, arkaaisen ilmeen. Siinä missä teema 1 levittäytyy vuoden 1943 lopullisessa muodossaan sekstin ges<sup>1</sup>–es<sup>2</sup> alueelle, oli sen ambitus ensi versiossa vain kvartti, as<sup>1</sup>–des<sup>2</sup>. Teeman monotonisempi ilme ensi versiossa perustuu myös siihen melodiakaaroksen ominaisuuteen, että melodia tavoittaa kaksi kertaa lakisävel des<sup>2</sup>:n, muttei nouse lainkaan tätä korkeammalle. Tältä osin kirjoitustapa lähestyy tarkasteltuja ’Jeux des citées rivalesin’ melodioita. Lopullisessa versiossa keskimäinen Klamin teeman motiiveista kohoo sen sijaan edellisen esiintymän ylintä säveltä des<sup>2</sup> korkeammalle, es<sup>2</sup>:iin; molemmissa versioissa motiivin kolmas, suppeampi esiintymä pitäytyy keskussävel b<sup>1</sup>:n alapuolella. Vuoden 1943 lopullisessa versiossa on keskiosaltaan korkealle kurottuvan teeman 1 kaarros näin alkuperäistä ehyempi ja luonne ekspressiivisempi. Melodinen huippukohta ilmestyi vasta ’Maan synnyn’ kolmanteen versioon. *Kalevala-sarjan* neliosaisen ensi version saadessa 1933 kantaesityksensä teeman 1 ambitus oli tosin kasvanut kvartista kvintiksi (as<sup>1</sup>–es<sup>2</sup>), mutta

1625 Taruskin huomauttaa, että tämänkaltaisia rinnakkaisia terssejä esiintyy tyypillisesti venäläisiin *plásovyje*-tanssilauluihin ja soittimellisiin *naigryši*-tanssisävelmiin liittyvissä improvisaatioissa. Taruskin 1996, 923–925.

kyseisessä 'Maan synnyn' toisessa versiossa korkein sävel pysyi sekä motiivin c ensimmäisessä että toisessa esiintymässä samana, es<sup>2</sup>:nä; kolmas esiintymä oli pelkistynyt yhdeksi pitkäksi b<sup>1</sup>-säveleksi. Teemakarakterin ja rajoitetun ekspressiivisyyden kannalta tämä muoto oli siis vielä lähellä 'Maan synnyn' vuoden 1932 versiota. Lopullisen version tahdissa 35 alkaa säveltasolta c<sup>2</sup> – eli teeman 1 ensi esiintymää sävelaskelta korkeammalta – sen uusi esiintymä, joka kuitenkin tahdissa 41 palaa keskussävel b<sup>1</sup>:n tuntumaan. Edellä kuvatut, teeman 1 profileja koskevat luonteenomaiset erot vuoden 1932 ensimmäisen ja vuoden 1943 lopullisen version välillä erottuvat myös kyseisessä esiintymässä toisenlaisesta kaarroksesta huolimatta. Sen sijaan vuoden 1933 'Maan synnyssä' toinen esiintymä oli jo muodostunut kaarrokseltaan moni-ilmeisemmäksi ja siis vähemmän monotoniseksi kuin ensimmäinen oli. Melodian kehkeytymisessä 'Maan synnyn' versiosta toiseen voidaan aavistaa säveltäjän pyrkimys pois staattisuudesta ja korostuneesta atmosfäärisyydestä. Tärkeää jäntevöittävää toimenpidettä lopullisen 'Maan synnyn' hahmottuessa merkitsi uuden kahden tahdin mittaisen kadensoivan välinivelen, ”kiinteän” motiivin d (esimerkki 41) lisääminen teeman 1 esiintymien loppuun (t. 33–34, 43–44, 124–125, muuntuneena 136). Sotavuodelta 1943 periytyvät lisäykset on toteutettu rinnakkaisliikkeisin soinnuin. Ne ovat yksi osoitus muiden joukossa uudistustyön sulautumisesta teoksen jo varhain saamaan venäläis-ranskalaiseen”



**Esimerkki 41. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi d (t. 33–34).**

orkesterityyliin. Niiden ei siis voida katsoa ilmentävän mitään ajankohdan mahdollisesti synnyttämiä kansallisia tarkoituksia.

'Maan synnyn' tyylin kehitystä versiosta toiseen voidaan seurata myös niiden merkittävien muutosten perusteella, jotka koskevat teeman 1 soitinnusta. Klami itse viittasi teeman ensimmäiseen sisääntuloon puhumalla melodiasta, joka alkaa soida ”autiuden kuvauksen yllä”.<sup>1626</sup> Vuoden 1932 versiossa teeman ensimmäistä esiintymää (t. 25 alkaen) säestivät lähes yksinomaan pitkät äänet, kun jälkimmäinen esiintymä (t. 88 alkaen) jo toteutti lopullista soitinnusideaa sointurepetitioin rytmikkäästi artikuloituine orkesterisäestyksineen. Jälkimmäisessä tapauksessa kyse on siis luvussa 14.2.2. esitellystä tekstuurityypistä, joka tavataan myöhemmin *Psalmuksesta* ja *Au-*

<sup>1626</sup> Klami 1973, 49.

*rore boréalesista* ja jonka mahdolliset esikuvat voidaan löytää ennen muuta Rimski-Korsakovin *Shéhérazadesta* ja Ravelin *Daphnis et Chloésta*, joskin tämä tekninen toteutus osoittautui sitten säveltäjänkin mielestä epätydyttäväksi. Vuoden 1933 versiossa teema 1 on ensi esiintymässään (t. 25 alkaen) tullut osaksi moni-ilmeistä motiivista kudelmaa, jonka elementit ovat vuoden 1932 versioon nähden osin uusia (motiivi a johdannaisineen). On mahdotonta päätellä, missä määrin Klami on kyseisessä muokkaustyössä toteuttanut kirjallis-kuvallista ajatusta maailman rakentumisesta tai onko hän toteuttanut kapeammin musiikillista mielikuvaa. Säestävän osuuden soitinnus teeman toisen esiintymän yhteydessä (t. 104 alkaen) on runsaine aineksineen – esimerkiksi puupuhallinten ja korkeiden jousten 1/16-asteittaiskulkuineen – nyt vähemmän korostuneesti rytmikäs kuin vuoden 1932 versiossa. Näin toteutunut soinnillisen aktiviteetin ahtauma ei tuo lainkaan mieleen niitä ihailevia sanoja, jotka säveltäjä kirjoitti samana vuonna 1933 Respighin Rimski Korsakov -suhteesta: ”Hän ei koskaan tee mitään liian vähän ei mitään liian paljon, vaan kaikki on ihailtavan sopusuhtaista, ja orkesterin keinovarot on taloudellisesti käytetty.”<sup>1627</sup> Sen, ettei teema erottunut sarjan vuoden 1933 kantaesityksessä käyrätorvien (ja osin pasuunojen) soittamana yhtä loistokkaana kuin lopullisessa versiossa, kertoo jo Klamin oma maininta vuodelta 1957: ”Teema, joka alun perin neljän cornon unisonossa soittamana, korkean äänialansa takia kuului heikkona ja sangen vähän vakuuttavana, tuli nyt soitettavaksi oktaaveissa ja tarpeellisissa kohdissa trumpettien vahvistamana.”<sup>1628</sup> Vuoden 1943 ’Maan synnyssä’ teeman 1 ensimmäisen esiintymän kokonaistekstuuri (t. 25 alkaen) on selkiytynyt, kun korkeiden jousten atmosfääriset huiluäänet ja tremolot ovat antaneet tilaa pelkistetylle motiiviselle tapahtumiselle. Teeman 1 toisessa esiintymässä (t. 115 alkaen) *tutti*-tekstuuri on edelliseen versioon verrattuna jäsentynyt johdonmukaisemmin melodiaan ja sen rytmikkääseen säestykseen. Toteutus on saanut uutta loistokkuutta ja selkeyttä. Teeman toisen esiintymän jälkimmäisessä vaiheessa (t. 126 alkaen) melodia on kaksinnettu alaterssissä,<sup>1629</sup> mutta melodian laajahengitteisen kaarroksen ja täyteläisen orkesteritekstuurin johdosta sointikuva on kaukana esimerkiksi *Le Sacre du printempsin* ’Jeux des cités rivalesin’ kirkkaasta orkesterityylistä terssikaksinnuksineen. Lopputaitteen itsetietoinen loistokkuus tuo mukanaan ikään kuin arvottavan näkökulman: Klami, ylpeä orkesterivirtuoosi, esittelee uljaan luomuksensa Maan.

Vuosien 1932 ja 1933 versioissa Klami saapui ilman edeltävää kadensoivaa motiivia d siihen aluksi aivan suppeaan jaksoon, josta kehittyi ’Maan

1627 Klami 1933b.

1628 Klami 1973, 49.

1629 Vallitsevia terssikaksinnuksia ei ole toteutettu täysin johdonmukaisesti: tahdissa 132 terssin sijalla esiintyi kvartti.



**Esimerkki 42. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi e (t. 49–51).**

synnyn' kolmas taite (t. 45–72). Tämä transitionaalinen taite sai viimeisen muokkaustyön yhteydessä lopullisen laajuutensa, kun säveltäjä lisäsi 'Maan synnyn' toiseen versioon tahdit 49–60. Niitä Klami kutsui välittäväksi, tapahtuvan [tapahtuman?] merkitystä korostavaksi ylimenoksi ja huomautti käyttäneensä edellä esiintyneitä aineksia.<sup>1630</sup> Toisen taitteen uudistetun teeman 1 lopusta, tarkemmin sanoen sen päättävästä aiheilmasta x<sup>1</sup> johdettu motiivi e (esimerkki 42) on tässä uusi elementti. Sen ambitus on kvartti, ja kysymys on jälleen kiinteästä motiivista.

Ensimmäisessä versiossa tahtien sisältönä olivat "liikuntamotiivi" eli figuuri 1 sekä siitä muodostettu motiivi b. Vuoden 1933 partituurissa olivat jo mukana lopullisen version tahteja 61–67 hallitsevat, figuurin 1 kanssa keskustelevat, luonnon järkkymistä sacremaisin sävyin ilmentävät korkeiden puupuhallinten ja jousten erilliset soitinrepliikit; Klamilla niiden tapaisia esiintyi aiemmin toisenlaisessa yhteydessä Pariisin-aikaisessa *Habanerassa*, pianokonsertton *Une nuit à Montmartre* Grave-osan avauksessa ja *Karjalaisessa rapsodiassa*.<sup>1631</sup> Tahdit 68–70 huipentavat ja päättävät taitteen bitonaalisella tekstuurilla (esimerkki 43a). Kyseessä on tekstuurityyppi, jossa useat korkeat instrumentit soittavat samanaikaisesti nopeissa aika-arvoissa, samassa rytmissä useita kertoja toistuvaa sävelkuviota, jotka ovat eri soittimilla tai soitinrymillä erilaiset.<sup>1632</sup> Tällainen tekstuurityyppi ikäänkuin leikataan muun kudoksen lomaan. Se kestää yleensä vain muutamia tahteja ja erottuu

<sup>1630</sup> Klami 1973, 49.

<sup>1631</sup> Vrt. luvut II.7.3. Habanera taidemusiikin säveltäjien genrealintana, s. 332, 337–446 ja 13.1. Kansansävelmä Klamin Karjala-näkemyksessä, s. 471.

<sup>1632</sup> Tahdit ovat esimerkki pikemmin harmonisesta kuin kontrapunktisesta bitonaalisuudesta tai tulkinnan mukaan polytonaalisuudesta. Näyte koostuu lähes yksinomaan lineaarisesta materiaalista, mutta siinä on kysymys ennen muuta vertikaalisen materiaalin artikuloinnista murtosointukuvioin. Kudoksesta nousee esiin voimakkaimpana trumpettien FV-sointu, jonka merkitystä käyrätorvien ja pasuunoiden soinnun juurisävel f vielä alleviivaa. Ensimmäisellä huilulla ja jaettujen ensiviulujen ylemmässä äänessä esiintyy sama murtosointukuvio puolisävelaskelen korkeammalla (eri oktaavialassa); soinnun juuri on fis. Tutti-jakson muissa äänissä, joissa vain osittain on kolmisointupohjaista materiaalia, korostuu kaksi lineaarista juurisäveltä tai toonikaa: fis ja cis. Merkityn toteutuksen kannalta tämä on Kalevala-sarjan ratkaisuista lähimpänä Carl Dahlhausin (1980) esimerkkiä Milhaud'n tavasta säilyttää yksittäisissä melodiaäänissä tonaalisuus, joka kuitenkin tulee harmonisten ja polyfonisten ratkaisujen kumoamaksi. Soinnallinen toteutus on Klamilla Ravelin ja Stravinskyn edellä esitellyistä ratkaisuista poikkeava.

ympäristöstään selvästi. Keinovara tavataan muistakin venäläis-ranskalaista orkesterityyliä edustavista partituureista (*Daphnis et Chloé*, HN 101+3–4, *esimerkki* 43b, *L'Oiseau de feu*, 'L'Oiseau de feu et sa danse', HN 7–, *esimerkki* 43c).

Kyseiset tahdit sisältyivät jo 'Maan synnyn' vuoden 1933 versioon,<sup>1633</sup> mutta puuttuivat ensi versiosta. Saapuminen seuraavaan taitteeseen tapahtui siis alun perin ilman selkeää kadensoivaa rajakohtaa.

'Maan synnyn' lopullisen version tahdit 73–114 käsittävä kolmivaiheinen neljäs taite (t. 73–88, 89–97, 98–114) saattaa motiiveja vastakkain sommitte-lunsa puolesta kunnianhimoisella tavalla, joka tuo mieleen sonaattimuotojen kehittelyjaksoista tunnettuja käytäntöjä. Ensimmäisessä vaiheessa esiintyvät motiivit f, g (*esimerkki* 44a, *esimerkki* 44b) ja e ja toisessa vaiheessa motiivi e ja figuuri 1, viimeksi mainittu tritonusidentiteettinsä menettäneenä. Kaksi ensimmäistä vaihetta päättyy motiivista h (*esimerkki* 44c) muodostuvaan kadenssiin, kolmas vaihe, jolle sillekin motiivi h antaa sävynsä, on transitionaalinen, harmonisen jännitteen huipentava tapahtuma. Osan kaikkien kolmen version "kehittelytaitteet" rakentuvat periaatteessa samankaltaisesti lukuun ottamatta lopullisen 'Maan synnyn' neljännen taitteen tahtien 98–114 muodostamaa kolmatta vaihetta, huipentavaa, jäntevää transitiota, joka korostaa viimeiseen, viidenteen taitteeseen saapumisen merkitystä. Kahdessa ensimmäisessä 'Maan synnyn' versiossa sellaista ei vielä ollut. Kuitenkin myös muiden nykyistä neljättä taitetta koskevien ratkaisujen suhteen kaksi ensimmäistä versiota ovat aikoinaan kuulostaneet hyvin erilaisilta kuin lopullinen 'Maan synty': keskeiset motiivit e ja f eivät olleet niissä hahmottuneet lähellekään lopullisia muotojaan.

Motiivi e, joka siis on johdettu 'Maan synnyn' lopullista versiota varten uudistetun teeman 1 lopusta, saa neljännen taitteen mahtavassa kontrapunktisessa kudelmassa tärkeän merkityksen. Se esiintyy tällöin myös rinnakkaisin kolmisoinnuin toteutettuna (t. 80–) ja kokee intervallisia muutoksia. Motiivin esiintymät liittyvät laajakaarisiksi, teemakarakteria omaaviksi melodioiksi lopullisen version tahdeissa 80–85 ja 89–94.

Kaksi viisijakoista tahtia käsittävä, kvartin ambituksen kattava motiivi f (*esimerkki* 44a) erottuu lopullisen 'Maan synnyn' motiivien muodostamassa kokonaisuudessa varsinkin energisen kuudestoistaosakuviointinsa johdosta. Motiivi sisältyy vain neljänteen taitteeseen. Se kokoaa itseensä rytmistä vitaa-lisuutta, joka lyö sitten leiman osan koko loisteliaaseen päätökseen (*esimerkki* 45a). Näin toteutuvat sointitehot voivat olla muistuma Honeggerin "veturi-runoelma" *Pacific 231:n* konemaisesta, karheasta energisyydestä (*esimerkki* 45b).

1633 Tätä yksityiskohtaa koskeva tieto on pro gradu -tutkielmassani virheellinen (Tyr-väinen 1988, 209).

14

*Allegro molto* ( $\text{♩} = 126$ )

Picc.  
Fl. I.  
II.  
Ob.  
Cor. ingl.  
Cl. I.  
Cl. II.  
Basso  
Fag.  
Coni.  
I. II.  
Cor.  
III. IV.  
FII.  
Tr.  
III. IV.  
FII.  
Tub.  
III.  
Tuba.  
Timp.  
Tamb.  
Pia.  
V. I.  
V. II.  
Vla.  
Vcl.  
Basso

*Allegro molto* ( $\text{♩} = 126$ )

**Esimerkki 43a.** *Kalevala-sarja* (1943), 'Maan synty', s. 14, t. 67–69.

The image shows a page of a musical score for Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', s. 15, t. 70-72. The score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Cor Anglais, Clarinet I and II, Bassoon, Contrabass, Horn I and II, Trumpet I and II, Trombone, Piano, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked 'poco rall.' in several places. The key signature is one sharp (F#). The score is written for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Cor Anglais, Clarinet I and II, Bassoon, Contrabass, Horn I and II, Trumpet I and II, Trombone, Piano, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked 'poco rall.' in several places. The key signature is one sharp (F#).

Esimerkki 43a (jatkoa). *Kalevala-sarja* (1943), 'Maan synty', s. 15, t. 70-72.



à - - - - - peu

1<sup>st</sup> Fl.  
2<sup>nd</sup> Fl.  
1<sup>st</sup> Sn.  
Hrtb.  
Cor A.  
1<sup>st</sup> Cl.  
Cl.  
Cl.B.  
2<sup>nd</sup> B.  
1<sup>st</sup> B.  
Cors.  
Comp.  
2<sup>nd</sup> Trb.  
1<sup>st</sup> Tuba  
Timb.  
Tamb.  
1<sup>st</sup> Hrp.  
2<sup>nd</sup> Hrp.  
Violins I.  
Violins II.  
Viola  
Violoncello  
Double Bass

ut k sol k  
ut k

arco peu  
arco  
arco  
ff p

Esimerkki 43b. Ravel: *Daphnis et Chloé*, s. 112.

# L'oiseau de feu et sa danse

6 M. M.  $\text{♩} = 188$

V<sup>ai</sup> I. *senza sord.* *sf p subito*

Viole *div. a 3 sul tasto al segno +* *sf p subito*

V<sup>III</sup>

7

Fl. gr.

Fl. gr.

Oboe

Cl.

7

V<sup>ai</sup> I. *cres.*

V<sup>ai</sup> II. *senza sord. a 3*

Viole

V<sup>III</sup> *div.* *senza*

Esimerkki 43c. Stravinsky: *L'Oiseau de feu* (Suite from), 'L'Oiseau de feu et sa danse', s. 5.



The image shows a page of a musical score for the Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', s. 19, t. 82-84. The score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes I and II, Oboe I and II, Cor Anglais, Clarinet I and II, Bassoon, Bassoon I and II, Contrabassoon, Cor I and II, Trumpets I, II, III, and IV, Trombones I and II, Tuba, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Esimerkki 45a. *Kalevala-sarja* (1943), 'Maan synty', s. 19, t. 82-84.

pte Fl.

Gdes Fl.

Hrb.

C. A.

Cl.

Cl. B.

Bons

C. Bon

Cors

Trp.

Flatterzunge

Trb.

Tuba

C. R.

Cymb.

G. C.

VI. I

VI. II

Alt.

velles  
e C.B.

Esimerkki 45b. Honegger: *Pacific 231*, s. 44.

Näistä intensiivisesti soivista, mutta staattisista aineksista erottautuu (t. 65) ostinatoaiheen transitiota enteilevä muunnos, joka vie motiivin e esimuotoon.

'Maan synnyn' motiivin g muutokset versiosta toiseen kohti lopullista muotoaan ovat Klamin näkemyksen kokeman kehityksen indikaattorina erityisen valaisevia. Ostinatoaihe, jota on vuoden 1933 versiossa käytetty tuhlailleen, saa vuonna 1943 osakseen yhden ainoan esiintymän (t. 76). Staattisuuden toteuttajasta on kehittynyt dynaamisen muutoksen elementti, kun motiivista sitten kuullaan jokaisen esiintymän myötä muuntuva, eteen päin suuntaava muoto (t. 78, 79, 82, 84, 85). Uskomalla motiivin systemaattisesti vahvasointisille pasuunoille (joihin nousun myötä liittyy muita vaskipuhaltimia) Klami kutsuu kuulijan seuraamaan tätä muuntumista ja päämäärätietoista eteenpäin suuntautumista.

### 17.3.2. Kehtolaulu Lemminkäiselle

'Kehtolaulu Lemminkäiselle' liittyy *Kalevalan* XV lukuun ja sen säkeisiin, joissa Lemminkäisen äiti herättää henkiin Tuonelaan joutuneen kuolleen poikansa.

Siitä äiti Lemminkäisen  
tuuitteli tuttuansa  
Entisillehen eville,  
Muinaisille muo'oillensa.  
Pikkuista paremmaksi,  
Ehommaksi entistänsä<sup>1635</sup>

'Kehtolaulu Lemminkäiselle' ei ole ohjelmamusiikkia siinä merkityksessä, että tarina määräisi musiikillisen muodon. Osan yksinkertainen parillinen rakenne on kaikissa kolmessa versiossa sama. Sävelkieli on varsin perinteistä ja paljon perinteisempää kuin 'Maan synnyssä'. Evert Katila saattoi *Kalevala-sarjan* ensi version kritiikissään todeta ilman ongelmia osan sävellajiksi b-mollin.<sup>1636</sup> Melodiikka rakentuu kantasointujen sointusävelten, lähinnä toonika- ja dominanttitehojen, mutta myös rinnakkaissävellajin, Des-duurin, I asteen soinnun varaan. Säkeet ovat säännöllisen nelitahtisia ja tahdit kaksiskuisia. Vain suppeassa välikkeessä (t. 32–33) tahtiosoitus on epäsovinnaisempi 7/8.

---

1635 *Kalevala*, XV luku, säkeet 603–608. Kustantaja kuvaa osan sisältöä *Kalevala-sarjan* painetussa partituurissa (Klami, *Kalevala-sarja* op. 23. 5 sävelkuvaelmaa suurelle orkesterille, 2): "Lemminkäisen äiti laulaa tämän surumielisen laulun pojalleen, jonka hän on pelastanut Tuonelan joesta ja herättänyt jälleen henkiin."

1636 Katila 1933.

”Berceuse mukailee [parafraserar] hyvin suosittua venäläistä kansanlaulua”, Ernest Pingoud kirjoitti vuonna 1933 Klamin sarjan ensimmäisen version kantaesityksen kritiikissään.<sup>1637</sup> Mikäli Pingoud’n tarkoittamaa kansansävelmää jäljitettäisiin *Kalevala-sarjan* lopullisen, painetun version tai ”Kehtolaulun” ensi version perusteella, johtaisi tämä tutkimuksen harhaan. Edellä todettiin, että Klami kertoi vuonna 1933 muuttaneensa *Kehtolaulua* (*Kalevala*) sovittaessaan vuoden 1930 jousiorkesteriversiota suurta orkesteria varten.<sup>1638</sup> Vuoden 1933 versiota varten tehdyt muutokset eivät merkinneet mitään vähempää kuin koko englannintorven soittaman ”1. äänen” lisäämistä ensi viulujen ”2. äänen” ja sellolinjan valmiiseen taustaan. Ensimmäisenä, alkuperäisenä ”kehtolauluna” voidaan siten pitää vuosien 1933 ja 1943 versioissa edelleen tavattavaa ”2. äänen” melodiaa, jolle b-mollin 1. asteen perussoinnun pientä terssiä kromaattisesti täyttävät, laskevat kulut ovat leimaa-antavia. Englannintorven ”1. ääni” – johon Klami on liittänyt painetussa partituurissa esitysohjeen *espr. (non solo)* – koki vuoden 1933 ratkaisusta vuoden 1943 lopulliseen muotoonsa sekin huomattavia muutoksia. Vuoden 1933 versiossa englannintorven melodia noudattaa johdantoa seuraavissa tahdeissa t. 17–22 *à tempo* -merkinnän [sic!] jälkeen tämän tutkimuksen sivuilla jo tutuksi tullutta keinuvaa tyyppiä, jolle tasainen 1/8-liike on luonteenomainen ja joka sai lopullisessa versiossa väistyä. Tämä Klamilla noihin aikoihin usein tavattava melodiatyyppi on ennakoituna jo vuoden 1930 version johdantotahdeissa (t. 1–2, t. 5). Vuoden 1933 versiossa se on mainittujen tahtien 17–22 (*esimerkki* 46a) lisäksi läsnä koko johdannossa (t. 1–16). Toisaalta jo vuoden 1933 ’Kehtolaulussa’ on läsnä myös se melodia-ainekseen yhdistyvä vastadaktyylirytm, joka muodostui sittemmin vuoden 1943 lopulliselle melodialle luonteenomaiseksi. Kyseinen rytmikuvio tavataan vuoden 1933 version johdannon tahdeissa 5–6, 8, 11–12 ja 14, sitten A-taitteessa t. 25 alkaen (*esimerkki* 46b) sekä tahdistä 39 lähtien osan jatkossa loppuun (t. 67) asti. Melodiatyyli vuoden 1933 ’Kehtolaulussa’ toteuttaa näine aineksineenkin pyrkimystä monotoniseen, staattiseen ja epäekspressiiviseen ilmeeseen. Siihen verrattuna lopullisen ’Kehtolaulun Lemminkäiselle’ paljon ehyempi ja ekspressiivisempi melodiakaarros, joka tuo julki taustana olevien sointukulkujen funktionaalisen voiman, kiinnittää huomiota (*esimerkki* 46c).

Kahdella ensimmäisellä kehtolaululla, mutta erityisesti vuoden 1933 versiolla, on ”keinuvan aiheen” kautta yhtymäkohta ’Maan syntyyn’, sen motiiviin g ja samalla *Le Sacre du printempsin* kohtausten ’Les augures printaniers – Danses des adolescentes’ ja ’Rondes printaniers’ tunnettuihin aiheisiin. ’Kehtolaulun’ vuoden 1933 version melodiikka on aiheen ja sen käsittelyn johdosta lopullista vähemmän melodista ja arkaaisempaa, lähempänä Stravinskyn ”ve-

1637 Pingoud 1933. Ks. myös luku 17.4.1. Vuoden 1933 kantaesitys, s. 79.

1638 Ks. myös *Uusi Suomi* 1933b (2.12.).

näläistä” melodiattyliä sekä vuoden 1933 ’Maan synnyn’ ilmeestä vähemmän poikkeavaa.

On selvää, että Klamin edetessä kohti suurelle orkesterille ajatellun moniosaisen Kalevala-teoksensa toteutumista myös vuoden 1930 *Kehtolaulun* (*Kalevala*) jousiorkesteriratkaisu joutui uuden pohdinnan alaiseksi. Kokonaisen uuden melodian ilmestyminen vuoden 1933 versioon palvelikin monia tarkoituseriä. Säveltäjä saattoi näin liittää osaan puhallinsoittimet ja sai aikaisemmin miniatyyrimäisen osan täyttämään paremmin paikkansa muiden, värikkäästi soitinnettujen osien joukossa. Toiseksi näin syntynyt, aiempaa luonteikkaampi melodiikka antoi sekin ”Kehtolaululle” painavamman aseman suhteessa muihin osiin. Kolmanneksi valitessaan uuteen tehtävään englannintorven Klami saattoi voimaan tämän soittimen väriin perinteisesti liittyvän elegisen viittaussuhteen.<sup>1639</sup> Johdannossa ja codassa säveltäjä antoi soolo-osuuden myös fagotille ja toi tämän soittimen mukana kokonaisilmaisuun perinteisen *lugubre*-karakterin. Myös tämä ratkaisu oli valmiina jo vuoden 1933 versiossa.

Melodia, harmonia ja soitinnus liittyvät ’Kehtolaulussa Lemminkäiselle’ erottamattomaksi kokonaisuudeksi. Harmoniat syntyvät paljolti yksittäisten melodiakulkujen seurauksena, mutta juuri yksinkertainen sointurunko lienee ollut säveltäjän mielessä lähtökohta yksittäisten soitinäänten hahmoille. Kun Klami kirjoittaa vuoden 1943 version tahdistista 16 (ja 1933 version tahdistista 17) alkaen päällekkäin seitsemän eri tavoin profiloitua melodiaääntä, yksittäisten äänten ei selvästikään ole tarkoitus piirtyä esiin motiivisesti selväpiirteisinä ja tunnistettavina toisin kuin on laita esimerkiksi fuugassa. Tämä käy sitäkin ilmeisemmäksi, kun kuusi äänistä on kirjoitettu jousille (ensiviulut, jaetut 2. viulut, jaetut alttoviulut ja sellot) ja sangen lähelle toisiaan – lähinnä pieneen ja yksiviivaiseen oktaavialaan. Säveltäjä näyttää tässä tavoitelleen soinnillisista täyteyttä ja ilmaisun intensiivisyyttä. Alkuperäisessä *Kehtolaulussa* (*Kalevala*) ja sen suppeamman soitinvalikoiman puitteissa ”väliäänten” käsittely oli paljolti vertikaalista, sointutehoja ¼-aika-arvoin vaihtavaa. Uudessa ratkaisussa ja siis jo vuoden 1933 toisessa versiossa toteutui se ilmaisullinen näkökohta, että jokainen soittaja tuli motivoitua oman soitinäänensä ilmeikkääseen muotoiluun. Näin miniatyyrimäinen kappale sai ilmaisullista painoa. Osan ilmaisullinen painopiste sijoittuu soitinnuksellisista syistä kertaukseen (1943 t. 38–53, 1933 t. 39–54). Ensiviulut on jaettu, ja niiden ylempi osuus on kirjoitettu kaksi- ja kolmiviivaiseen oktaavialaan. Kaikki puupuhaltimet osallistuvat melodiakudokseen. Kontrabassojen pitkät sävelet tuovat orkestrisointiin syvyyttä.

---

1639 Suomalaisen orkesterikirjallisuuden tunnettu rinnakkaistapaus on Sibeliuksen *Tuonelan joutsen*.





**Esimerkki 46a. *Kalevala-sarja* (1933), 'Kehtolaulu', t. 17–24.**



**Esimerkki 46b. *Kalevala-sarja* (1933), 'Kehtolaulu', t. 25–32.**



**Esimerkki 46c. *Kalevala-sarja* (1943), 'Kehtolaulu Lemminkäiselle', t. 16–31.**



**Esimerkki 46d. *Bajuški baju*, kansansävelmä ('Kasakan kehtolaulu').**

"Kun ottaa huomioon kuvattavan aineiston eepillisen leveyden, sen fantastisen väriloiston ja intohimojen rajun merenkäynnin, tuntuu tuiki mahdottomalta käydä painiin niiden kanssa muuten kuin selkä orkesteria vasten" – näinhän Klami kirjoitti vuonna 1941 Kalevala-aiheisesta säveltämisestä.<sup>1640</sup> Kertaustaitteen syvä ja rikas orkesterisointi avaa "Kehtolaulun" vuosien 1933 ja 1943 versioissa myötäelävän, ikään kuin yleisinhimillisen universaalin näkökulman kuvaukseen äidin kaikkivoivasta huolenpidosta poikansa kuolleen ruumiin äärellä. Myös Evert Katila koki sarjan 1. version kantaesityksen yhteydessä, ettei musiikki viitannut yksilöidysti vain Lemminkäisen äitiin.<sup>1641</sup>

Tämän tutkimuksen yhteydessä ei ole onnistunut jäljittää "hyvin suositua venäläistä kansanlaulua", jonka Pingoud tunnisti 'Kehtolaulussa' *Kalevala-sarjan* ensimmäisen version kantaesityksen kriittikkona. Venäläiseen kansanperinteeseen sisältyy kyllä lukuisia suppean ambituksen alueella liikkuvia kehtolauluja (baiki), joille "keinuvat" sävelkulut ovat leimallisia.<sup>1642</sup> Lisäksi Klamin sävelmällä on yhtäläisyyksiä nimillä "Kasakan kehtolaulu" ja "Kauka-

<sup>1640</sup> Klami 1941, ks. s. 629.

<sup>1641</sup> Katila 1933. Ks. myös luku 17.4.1. Vuoden 1933 kantaesitys, s. 677.

<sup>1642</sup> Sellaisia sisältyy myös B.B. Jefimenkovan toimittamaan kokoelmaan *Severnije baijki*, 1977.

sialainen kehtolaulu” tunnetun kansansävelmän kanssa<sup>1643</sup> (*esimerkki 46d*<sup>1644</sup>), jonka sanat ovat kirjaliija Mihail Lermontovin (1814–1841) laatimat.<sup>1645</sup> Sävelmä tunnetaan monissa, toisistaan varsinkin jälkimmäisen säkeen osalta poikkeavissa muodoissa.

### 17.3.3. Sammon taonta

Seppo Nummi on katsonut, että *Kalevala-sarjan* melodiat ilmentävät Sibeliuksen vaikutusta.<sup>1646</sup> Kirjoittaja saattoi tällaisen käsityksen esittäessään ajatella pelkkää osaa ’Sammon taonta’, mutta osuvampaa olisi siinä tapauksessa ollut viitata muinaissuomalaiseen runolauluun, joka molemmilla säveltäjillä joskus erottuu melodiankirjoituksen tyylilähtökohtana. Suppea ambitus, monotoninen neljäsosasykkeestä koostuva rytmi, saman sävelen usea peräkkäinen toistuminen ja pieni-intervalliset, kiertelevät sävelkulut ovat yhtymäkohtia Sibeliusen *Kullervon* toisen osan kuuluisan aiheen (HK A–,<sup>1647</sup> *esimerkki 47c*<sup>1648</sup>) ja ’Sammon taonnan’ kahden päämotiivin välillä. Lisäksi Klamin kirjoittama rytmi ♪♪♪♪ muistuttaa kyllä läheisesti Sibeliusen aiheen loppuosaa

♪♪♪ | ○ .<sup>1649</sup>

On siis kysymys muinaisaikaisesta suomalaisesta perinnetyylistä ja eri tyylistä kuin Klamin 1930-luvun suomalaisten kansanlaulujen sovituksissa. Se, että ’Sammon taonnan’ motiivi a (t. 4 alkaen, *esimerkki 47a*) on kirjoitettu vaihtuvin tahtiosoituksin, ei viittaa ristiriitaan runolaulutyylin kanssa: vaikka viisi-iskuisuus on juuri suomalaisille runolauluille yleisintä, on laulettu myös monimutkaisemmilla rytmeillä.<sup>1650</sup> Niin runsaat säveltoistot kuin tämä motiivi sisältää tosin ovat runolaulutyylille vieraita, mutta aihe rakentuu tyypilliselle runolaulun sävelikölle,<sup>1651</sup> ja melodian piirteet ovat myös sävelkulkujen kan-

---

1644 Nuotinnoksen on useiden eri internetlähteiden perusteella laatinut tämän tutkimuksen tekijä.

1645 Lermontovin runo ilmestyi vuonna 1916 suomennettuna ’Kasakan kehtolaulu’ -nimisenä Valter Juvan kokoelmassa *Sata runoa: valikoituja maailmankirjallisuudesta* (WSOY). *Wikiaineisto*. Kasakan kehtolaulu.

1646 Mäkinen & Nummi 1965, 68.

1647 HK A = harjoituskirjain A.

1648 Ks. Salmenhaara 1984, 91.

1649 Nummi on voinut ajatella myös Sibeliusen *En Sagaa*, jonka tärkeimmillä teemoilla on ”yhteinen nimittäjä, säveltoistot.” Tawaststjerna 1965, 312. Vaikkei *En Sagaa* muuten yhdistettäisi *Karjalaiseen* tai suomalaiseen tarumaailmaan, on kiistämätöntä, että säveltoistot ovat kalevalaisessa runolaulussa yleinen piirre. Nuorempi säveltäjä tuskin tuns *Kullervoa*, jonka esittämisen Sibelius oli kieltänyt. Vrt. Salmenhaara 1984, 100, 421.

1650 Asplund 1981, 25–26.

1651 Laitinen 1987 (16.4.). Helena Tyrväisen arkisto.

4 Motiivi a



**Esimerkki 47a. *Kalevala-sarja* (1943), 'Sammon taonta', motiivi a (t. 4–8).**

Motiivi b

57



**Esimerkki 47b. *Kalevala-sarja* (1943), 'Sammon taonta', motiivi b (t. 57–62).**

18



**Esimerkki 47c. Sibelius: *Kullervo*, 2. osa, t. 18–19.**

nalta runolaululle luonteenomaisia.<sup>1652</sup> Klami itse kutsuu kirjoituksessaan runosävelmäksi motiivia b (t. 57 alkaen, *esimerkki* 47b). Tämä seitseniskuinen, kvartin alueella liikkuva motiivi on tyypillinen runolaulusäe myös sikäli että se saa toisessa esiintymässä (t. 62 alkaen) heti muuntuneen muodon, mutta se saattaa toisaalta olla Klamin oma, tyylinmukainen jäljitelmä.<sup>1653</sup> Tämä motiivi ei sisälly lainkaan siihen 'Sammon taonnan' pienen orkesterin versioon (V-ii), joka siirtyi Radio-orkesterin omistukseen 2.9. 1933.<sup>1654</sup> *Kalevala-sarjan* ensimmäisessä versiossa motiivi soi vaskien kajauttamana tosin itsessään mahtavasti, mutta saa muuten osan rakenteeseen upotettuna kokonaishahmona ikään kuin toteavan sävyn (t. 50, 52–54, 56–58). Tämä aihe sai vuoden 1943 muokkaustyön yhteydessä sitten painavan aseman, kun sen elementtejä valikoitui, kuten motiivi a:n elementtejäkin, kehittelyn aiheeksi.

Kun taonnan ääniin viittasivat 'Sammon taonnan' vuoden 1933 versioissa vain sellojen ja kontrabassojen rauhalliset sävelkulut (molemmissa t. 7 alkaen), se "kehittelytaitteen" kahdesti keskeyttävä motiivi c (*esimerkki* 47d, t. 100–104 ja 118–122), jota Klami vuonna 1957 nimitti taonta-aiheeksi ja jolle tekstuurin soittimellinen ratkaisu on leimaa-antava, ilmestyi vasta lopulliseen versioon. Tämä keinuva aihe, joka on samalla inversiomuoto saman osan motiivin d lopun aiheilmasta, on sukua 'Maan synnyn' motiiville g ja assosioi-

<sup>1652</sup> Asplund 1988.

<sup>1653</sup> Laitinen 1987.

<sup>1654</sup> Ilmeisesti ratkaisu johtui käytössä olleen soitinvalikoiman rajoituksista. Tässä ensi version vaskipuhaltimien osuuksia on esimerkiksi uskottu urkuharmonille.



**Esimerkki 47d. *Kalevala-sarja*, 'Sammon taonta', motiivi c (t. 100–103).**



**Esimerkki 47e. *Kalevala-sarja*, 'Sammon taonta', motiivi d (t. 132–136).**

tuu näin myös aiheisiin *Le Sacre du printemps* kohtaauksissa 'Les augures printaniers – Danses des adolescentes' (HN 14 alkaen) ja 'Rondes printaniers' (HN 55 alkaen). Motiivi d (esimerkki 47e t. 132 alkaen) on säveltoistoinen ja asteittaiskulkuineen selvästi motiivin a johdannainen. Asteittaisten kulkujen laskeva suunta ja motiivin sijoittuminen osan päätösvaiheisiin antavat aiheelle kuitenkin erityistä, lopullista ja juhlallisen majesteettista sävyä, mihin harmoniatausta ja soitinnuskin osaltaan vaikuttavat.

"Mitä primitiivisempi on sävelmä, sitä omalaatuisempi voi olla harmonia tai säestys", Béla Bartók kirjoitti vuonna 1931 ilmestyneessä, kansansävelmien taidemusiikillista käyttöä koskevassa kirjoituksessaan. Klami ei 'Sammon taonnan' soinnunkäytössä ilmeisesti kuitenkaan tähtää Bartókin vuonna 1931 muotoilemaan ihanteeseen, "tahrottomaan, ikivanhaan, ihanteelliseen yksinkertaisuuteen".<sup>1655</sup> Hänen omiin, ymmärrettävästi pienimuotoisempiin suomalaisten kansanlaulujen sovituksiinsa verrattuna osa on myös suomalaisen kansansävelmän ilmaisullisen sisällön tutkielmana soinnunkäyttönsä puolesta selvästi vähemmän kunnianhimoinen kuin niistä monet. 'Maan synnyssä' ja 'Terhenniemiessä' tavattava vivahteikas, kirpeä bitonaalisuus puuttuu 'Sammon taonnasta' lähes kokonaan. Sellaisia suuria kaksoisinflektioiden värittämiä terssirakenteita, jotka ovat sarjan avausosalle ominaisia, ei finaaliolosassa myöskään esiinny. Soiva ilme on suurpiirteisempi ja perinteisempi. Motiivi a:n aloituskvartin b-es<sup>1</sup> (klarinetilla t. 4 alkaen) Klami hahmottaa yllätyksettömästi Es-pohjaisen dominanttimuotoisen soinnun kvintiksi ja priimiksi. Melodian ces-sävel tuntuu tosin tekevän tästä dominanttisoinnusta asmallin huipputehon. Tällaisen tulkinnan puitteissa alttoviulujen f voitaisiin katsoa dooriseksi sekstiksi; siinä yksi Sibeliukseen viittaava piirre Klamilta. Motiivi a kertaantuu alustaan muuntuneena tahdistta 40 alkaen E-pohjaisen dominanttimuotoisen soinnun varassa kontrabassoja lukuun ottamatta kaikilla jousilla ja oboella. Melodinen linja kaksintuu alaterssissä, mutta terssin laa-

<sup>1655</sup> Vrt. Bartók 1972, 170, 166.

juus ei määräydy melodian sävelikön mukaan. Siten EV-sointuun liittyy väriä antava lisäseksi cis terssikulun alemmassa äänessä, vaikka päämelodiassa esiintyy c. Motiivin b kehittelyn tapahtuessa vähennetyn nelisoinnun varassa tätä aihetta kuljetetaan myös rinnakkaisina tritonuksina (esim. t. 73–79) sekä rinnakkaisina vähennettyinä kolmisointuina (esim. t. 79–82). Näin syntyy systemaattisuudessaan hieman yksioikoista jännitteisyyttä, josta hienommat soinnulliset vivahteet puuttuvat. Osan harmoninen kokonaissuunnittelu toteuttaa tonaalisten tukipisteiden vaihtumisen muodossa osaltaan – muun suunnittelun ohella – kasvun, nousun ideaa. Lähtötaso on sävelellä es, ja aloitusvaiheiden kertaus tapahtuu puolisävelaskelen korkeammalta, e:n varassa. Kehittelyn alkaessa laskeudutaan ensin d:n tasolle, jolta lähtien ostinatoaiheen bassourkupiste vaihtuu ensin e:ksi ja sitten f:ksi, mikä merkitsee soinnullisen kehityksen päätepistettä.

‘Sammon taonnan’ soinnunkäytössä erityisen kiinnostavaa on se tapa, jolla säveltäjä tavoittaa osan epätavallisen päätöskadenssin F:  $bIII^{17+6}_{15}$  – I eli  $AsV^{7+6} - F$ .<sup>1656</sup> F-duuri on tahdissa 122 saavutettu, minkä jälkeen sävellajituntu hämärtyy ennen viimeisen taitteen alkamista tahdissa 132. F-duuri pysyy edelleen verhottuna, sillä Klami liittää siihen paljon muunnosäveliä. Ensimmäisessä säkeessä (t. 132–136) sävellajin terssisävel mollimuodossaan (as) ja johtosävelen tuleminen V asteen soinnussa alennetuksi antaa jännittävää modaalista sävyä sointukululle F:  $bIII^{17+6}_{15} - IV - V^{9}_{7} - I$  eli  $AsV^{7+6} - B - c^{9}_{7} - F$ . Toinen säe (t. 137–141) alkaa samoin, mutta vahvistaa sitten selkein  $IV - V - I$ -tehoin ( $B - CV^{9}_{7} - F$ ), että tarkoitus on sittenkin juurtua F-duuriin (esimerkki 48a). F-sävel soi tästä alkaen osan loppuun asti, mutta vielä kerran Klami irtautuu puhtaasta F-duurista. F-urkupisteen jatkuessa nouseva sointujakso (esimerkki 48b) merkitsee uljasta päätöstä *Kalevala-sarjalle*; jakso oli suppeampi osan ensi versiossa, jossa se käsitti lopullisten yhdeksän tahdin asemasta neljä tahtia. Rinnakkaisliikkeiset dominanttiseptimisoinnut (t. 142 alkaen) rakentuvat b:lle, h:lle, cis:lle, d:lle, es:lle, e:lle, g:lle, as:lle ja vihdoin uudelleen b:lle, mitä seuraa taonnan äänten (lautaset, patarummut, putkikelot, rumpu<sup>1657</sup>) t. 151 alkaen fortissimossa raikuvalla F-duurin toonikasoinnulle kadensoiva plagaalilopuke. Urkupiste f on tahdissa 146 muuttunut kvintiksi f – c. Ratkaisu on sukua Klamin edellä bitonaalisiksi luonnehdituille jaksoille. Juhlallinen, ikään kuin myytin lailla F-duurin maankamaralta erkaneva visio muistuttaa toteutukseltaan ja vaikutukseltaan läheisesti Stravinskyn *L’Oiseau de feu*n päätöstä. Stravinskyn tapauksessa urkupisteenä soi h, ja rinnakkaisliikkeiset soinnut ovat perusmuotoisia duurikolmisointuja (esimerkki 48c).

<sup>1656</sup> Tässä harmoniakulku on merkitty ensin aste- ja sitten sointumerkinnöin.

<sup>1657</sup> Klamin partituurissa rumpu on merkitty italiaksi *cassa*.



**Esimerkki 48a. *Kalevala-sarja* (1943), 'Sammon taonta', t. 132–141. Pianoreduktio.**

Plagaalilopukkeen jälkeen Klami vielä vahvistaa F-duurin sointukululla  $bIII_{5}^{7+6}$  – I, ratkaisu, joka ensi versiosta puuttui. Alennetulle III asteelle rakennettu lisäseksidominanttiseptimisointuhan on sama sointu, jolla säveltäjä aloitti kaksi sointujaksoaan tahdeissa 132–136 ja 137–141. Näistä jaksosista on nyt jäänyt jäljelle kiteytynyt perushahmo niiden aloitus- ja lopetussointujen muodossa. V–I-kandessia ei säveltäjä tässä kirjoita, mutta  $bIII_{5}^{7+6}$ -sointu tuntuu edustavan dominanttifunktiota – ges laskeutuu toonikaan, f:ään, ja gis (myös merkittynä enharmonisesti as) nousee duuriterssiin, a:han. Siinä, miten säveltäjä etsii viimeisessä taitteessa uusia sävyjä perinteiseen funktionaaliseen duuri–molli-soinnutukseen, ilmenee 'Sammon taonnan' mielenkiintoisimpiin kuuluva ja Klamin harmonia-ajattelun kannalta olennaisin ero muihin osiin nähden.<sup>1658</sup> Koko teoksen päättävä sointujakso saa laajuudessaan ja vaikuttavuudessaan – erityisemmin massiivisen 'Maan synnyn'

<sup>1658</sup> On tosin muistettava, että 'Terheniemen' keskijakso nojaa funktionaaliseen soinnunkäyttöön.



**Esimerkki 48b. *Kalevala-sarja*, 'Sammon taonta', t. 142–151. Pianoreduktio.**



**Esimerkki 48c. Stravinsky. *L'Oiseau de feu (Suite from)*, Final, HN 20–. Pianoreduktio.**

soinnullisesti kevyeksi rakennettuun lopetukseen verrattuna – mahtavan pinnon.

'Sammon taontan' vuonna 1933 syntyneet ensimmäinen versio ja pienen orkesterin sovitus käsittivät 84 tahtia kumpikin, mutta lopullisella versiolla on mittaa 158 tahtia. Klamin mielestä "[a]likaisempi laitos oli aivan summittainen, ratkaisuun oli pyritty liian helppoa ja esteistä vapaata tietä käyttäen."<sup>1659</sup> Vuoden 1933 versioiden tahtien 48–59 muodostama 12 tahdin jakso laajeni lopullisessa muokkaustyössä peräti 78 tahdin mittaiseksi (lopullisessa versiossa t. 54–131). Motiivi a ja Klamin runosävelmäksi nimeämä motiivi b ovat tässä

<sup>1659</sup> Klami 1973 s. 51.

54



**Esimerkki 49a. *Kalevala-sarja*, 'Sammon taonta', t. 54–57.**

4



**Esimerkki 49b. *Kalevala-sarja*, 'Terhenniemi', t. 4–7.**



**Esimerkki 49c. Stravinsky: *Symphonie de psaumes*, III, HN 3+2–8.**

kehittelyn aiheina. Niiden taustaksi säveltäjä on kirjoittanut kvarttiambitusta täyttävän kontrabassojen *pizzicato*-ostinaton, joka tuo säveltäjälle tyypilliseen tapaan rytmistä eloisuutta harmonisesti staattisiin jaksoihin (*esimerkki 49a*). Vastaava ostinato (alttoviuluilla, selloilla tai kontrabassoilla) esiintyy pienen terssin (t. 4 alkaen, *esimerkki 49b*) ja sitten ylinousevan kvartin ambitukseen mukautettuna (t. 12 alkaen) myös *Kalevala-sarjan* lopullisen uudistustyön yhteydessä syntyneessä osassa 'Terhenniemi'. Näin säveltäjä on vuonna 1943 jälleen pitäytynyt tässä tutkimuksessa venäläis-ranskalaiseksi orkesterityyliksi kutsun kirjoitustavan koetelluissa ratkaisuisissa; Stravinsky kirjoitti *Symphonie de psaumesin* kolmannen osan kontrabasso-, sello- ja fagottiosuuksiin (HN 3+2 ja HN 15-1 alkaen, *esimerkki 49c*) samantapaisen ostinaton.<sup>1660</sup>

Sähäkät *sul ponticello* -tremolot muilla jousisoittimilla korostavat hieman osoittelevasti ja alleviivaten tämän kehittelytapahtuman jännityksentäyteistä luonnetta. Soitinnuksen alueella motiivin b luonteenomaiset asteittaiset kulut juuri tarjoavat Klamille tilaisuuden kyseiselle tyylille niin ikään tyypilliseen rinnakkaisliikkeisten sointujen käyttöön – ellei tässä ole päinvastoin kysymys runolauluaiheen käytön varsinaisesta sävellysteknisestä perusteesta. Yhtäältä korkeiden puupuhallinten, toisaalta jaettujen ensi- ja toisten viulujen rinnakkaiset vähennetyt kolmisoinnut soivat Ravelin keinovararat mieleen tuoden kirpeinä ja hienovaraisina; kyseistä soitinnusideaa ei vuoden 1933 suuren

<sup>1660</sup> Stravinsky, *Symphony of Psalms*. Stravinskyn ostinato on kirjoitettu vähennetyin terssin alueelle: as – fis – g.



orkesterin versio juurikaan ennakoi.<sup>1661</sup> 'Sammon taonnassa' kokonaisuutena korostuvat – varsinkin orkesterisarjan muihin osiin verrattuna – suuret, pitkiksi venytetyt sointutointiblokit, joiden käytön mahdollistaa motiiveille a, b ja d ominainen, joissain tapauksissa hyvin pitkäksi venytetty säveltoistoaihe (tahdeista 40, 45, 87, 97, 104, 112 ja 132 alkaen). Ei ole mahdotonta, että aiheen profiloinnin varsinaisena perusteena on tässäkin tapauksessa toiminut sen soitinnuksellinen potentiaali. Klamen tapa käsitellä melodiaelementtiä ja metriä erottuu *Le Sacre du printemps*in tyylistä poikkeavana. Kuuluisassa balettimusiikissaan Stravinsky antaa Eric Walter Whiten sanoin ”metrin [joko] seurata melodian hajoamista”, jolloin seurauksena on epäsäännöllisiä hahmoja ja vaihtuvia tahtiosoituksia, tai ottaa lähtökohdaksi säännöllisen metrin, jota järkyttää rajusti synkopoivin korostuksin.<sup>1662</sup> Klamen kohdalla on kyse sointurepetitioita hyödyntävän orkesteritekniikan yhdestä sovellutuksesta, mutta sointikuva ei ole lainkaan perkussiivinen. Melodian hahmo ja rytmielementti ikään kuin häviävät, kun sointutointot sulautuvat ympäröivän tekstuurin pitkiin ääniin ja muihin jatkuvuuden elementteihin.

'Sammon taonnan' ja *L'Oiseau de feu*n loppuratkaisujen samankaltaisuus toteutuu myös soitinnuksen alueella. Stravinsky päättää balettinsa juhlimalla mahtavin vaskitehoin pahan Kaššein kukistumista ja prinssi Ivanin kihlautumista vapautetun prinsessan kanssa. 'Sammon taonnassa' jouset joutuvat tahdista 142 alkaen väistymään vaskien tieltä; Stravinskylla saapuminen päätöstahteihin on samantapainen. Klamilla trumpetin läpitunkeva sointiväri antaa melodiakululle tässä ylyksilöllisen, juhlallisen, myyttisen sävyn. Bassoklarinetin, fagottien, kontrafagotin, 3. ja 4. trumpetin, pasuunoiden, tuuban ja näiden lisäksi t. 147 alkaen neljän käyrätorven raskas ja hidasliikkeinen rinnakkaisten dominanttiseptimisointujen nousu luo vaikutelman äärimmäisestä, voitokkaasta voimanponnistuksesta. Loistokas vaikutelma sisältyy, paitsi vaskisointiin ja viulujen sekä kaksiviivaisessa oktaavialassa soittavien alttoviulujen ja sellojen jännityksentäyteiseen tremoloon, myös siihen luonteenomaiseen piirteeseen, että kyseiset tahdit jäävät kokonaan ilman sitovaa, koossapitävää bassolinjaa. Bassolinjan puuttuminen vastaa sitä henkeäsalpaavaa efektiä, jota virtuoosipianisti käyttää luopuessaan taiturijaksossa ikään kuin uhkarohkeasti pedaalinkäytöstä tuodakseen virtuositeettinsa täydellisyys kuulijoiden ihmeteltäväksi. Kontrabassot palaavat sitomistehdäväänsä vasta tahdissa 151 osallistuakseen toonikatehon vahvistamiseen. Edellä kuvatuissa 'Sammon taonnan' loisteliaasti soivissa ratkaisuissa Constant Lambert olisi saattanut kuulla ”sovellettua soitinnusta”.<sup>1663</sup>

1661 Ks. kuitenkin motiivin kaksinnus rinnakkaisissa tritonuksissa t. 56 alkaen vuoden 1933 versiossa.

1662 White 1979, 212. Vrt. luku 7.1 Keinulaulu & Polka, s. 291, viite 913.

1663 Vrt. Lambert 1934, 310.

’Sammon taonta’ toteuttaa alun hiljaisesta klarinettiaiheesta mahtaviin loppusointuihin edetessään orkestraalisen kasvun ideaa samaan tapaan kuin *Kalevala-sarjan* ensi osa ’Maan syntykin’.<sup>1664</sup> Samaa soitinnusideaahan toteutti jo varhainen *Habanera*. Kun ’Sammon taonnan’ kesto viimeisen muokkaustyön yhteydessä melkein kaksinkertaistui, merkitsi tämä osan kannalta kah-ta uutta, toisiinsa kytkeytyvää asiaa: kehittelyn paino kasvoi, ja näkökulma suomalaisuuteen muuttui. Eriteltäessä ’Sammon taonnan’ lopullisessa muok-kaustyössä toteutuvia taiteellisia tarkoituksia on juuri osan keskimmäisen taitteen muodostava jakso avainasemassa. Kun runolaulu tai sen osat tulevat siinä kehittelyn kohteeksi – tässä viitataan sekä motiiviin a että motiiviin b –, joutuvat sen yksilöllinen kokemuspohja ja suomalainen muistisisältö ikään kuin tulkinnan alaisiksi ja ideologiseen valaistukseen. *Kalevala-sarjan* vuoden 1933 suuren orkesterin versiossa runolauluaihe, motiivi b, kiinnittyi kaikissa esiintymissään samaan säveltasoon, h-sävelen varaan. Vuoden 1943 lopullisen version kehittälyssä aiheet alkavat jatkuvasti vaihtuvilta säveltasoilta: on ky-symys voitokkaan suomalaisen hengen noususta.

Mitä tulee yhtäläisyyksiin vasta vuoden 1943 ’Sammon taontaan’ sisälty-vän taonta-aiheen ja siihen edellä rinnastetun *Le Sacre du printempsin* koh-tauksen ’Rondes printanières’ aiheen (HN 55) välillä, molemmilla säveltäji-lä neljäsosan mittaisiksi perkussiivisiksi soinnuiksi jäsenyvä orkesteritutti ikään kuin leikataan täysin erilaisen tekstuurin keskelle. Kun Stravinskyn tapauksessa on kysymys yhdestä musiikillisesta ideasta monien lomassa, tu-lee taonta-aihe Klamilla tahdeissa 100–104 ja 118–122 – patarumpujen, putki-kellojen, käsisymbaalien ja triangelin soinnin johdosta reaaliaikailman ääniin assosioituvana – tärkeäksi osaksi sävellyksen tarinankerrontaa. Tässä *Kale-valan* myyttisen taikakalun, sammon taonnan äänet toimivat suomalaisuuden loistavana symbolina sen sijaan että herättäisivät venäläisiä assosiaatioita. Samalla voidaan sanoa, että suurten kehittelyjen ja huipennuksen tuloksena ovat viimeistä edeltävissä tahdeissa (151–153) nimenomaan taonnan äänet:<sup>1665</sup> onnea tuovana näyttäytyy yhteinen ponnistelu, ei taikakalu itsessään. Näin Klamin sävellys päättyy tulevaisuudenuskoa luovaan suomalaisen ahkeruu-den ja kansallisen yhteenkuuluvuuden ylistykseen. Osassa voidaan nähdä kantaesityksen ajankohtana ja silloisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa muotoiltu vastaus sotaa käyvän kansakunnan toiveikkuuden ja elämänuskon kaipuuseen.

1664 ”Jos ’Sammon taonnassa’ lähdetään osan fenomenologisesta kuvauksesta, niin juuri orkestraalisen kasvun, crescendon vaikutelma on epäilemättä eräs tärkeimpiä kuulijassa syntyviä elämyksiä. Tässä mielessä crescendoa voitaisiin pitää myös rakenteen kokoava-na periaatteena”, Lea Rojola (1984, 87–88) kirjoittaa.

1665 Näissä kadensoivissa, lopullisissa tahdeissa Klami ei enää kirjoita motiivivia d, vaan viittaa takomistapahtumaan lyömäsoitinten volyymin (ff) ja sointiväriin avulla.

Kuten todettiin, Klami sisällyttää vasta *Kalevala-sarjan* viimeiseen osaan ja nimenomaan sen hahmotuksellisesti etuoikeutettuun parametriin, melodiaan, aitosuomalaisen musiikillisen identiteettisymbolin. Samalla kun 'Sammon taonta' erottuu varsinkin 'Maan syntyyn' verrattuna tyylillisesti jossain määrin perinteisenä, on huomattava, että runolaulutyylissä itsessään sisältyi sarjaan jo vuonna 1933. Ideologinen intentionaalisuus on kuitenkin vuoden 1943 versiossa korostuneempaa nousuineen, näyttävine taonta-aiheineen ja myyttisine loppuineen.

#### 17.3.4. Uusi osa Terhenniemi

*Kalevala-sarjan* päättää 'Sammon taonta' voitokkaine kansallisine näkymiin, mutta osista viimeisenä syntyi 'Terhenniemi'. Sen Klami liitti vanhan, neliosaisen *Kalevala-sarjan* korjaustyön ohessa sotavuonna 1943 teoksen kolmanneksi osaksi. Säveltäjä ilmoittaa *Kalevala-sarjan* syntyvaiheita koskevassa kirjoituksessaan vuonna 1957:

Kesken näiden töiden, jonkin aivan kuin sattumalta tulleen onnellisen oivalluksen avulla, kirjoitin sensuellin orkesterisävellyksen "Terhenniemi". Sen jälkeen tiesin, että olin päässyt niin pitkälle eheyttä kohti kuin tässä teoksessa yleensä pystyy pääsemään. Uudistustyö sujui sen jälkeen hyvin nopeasti ja muutamassa viikossa Kalevala-sävellykseni oli saanut lopullisen muotonsa ja asunsa.<sup>1666</sup>

Klamin ilmoituksen kanssa näyttää olevan ristiriidassa hänen jäämistösäänsä säilynyt luonnoskirja.<sup>1667</sup> Siihen säveltäjä teki osaa koskevia merkintöjä jo jatkosodan aikana. Alkulehdelle on kirjoitettu "Skitsi kirja 7/6 1941 –" ja sivun alareunaan "Sodassa 20/6 1941 – 19/2 1942". Päivämäärät vastaavat pitkälle säveltäjän puolisolleen, Toini Klamille jatkosodasta lähettämien kirjeiden päiväyksiä, jotka alkavat 27.6. 1941 ja päättyvät 12.2. 1942.<sup>1668</sup> Luonnoskirjan lyijykynämerkinnät muuttuvat ensin sivulla 48 ja sitten pysyvästi sivulta 52 alkaen muste- tai kuulakärkikynällä tehdyiksi. Tämä saattaa tarakoittaa, että viimeksi mainitut on kirjoitettu sotaolosuhteiden jo päättyttyä.<sup>1669</sup> Ainakin luonnoskirjan alkupään lyijykynämerkintöjen voidaan todella olettaa olevan peräisin sota-ajalta. Sivujen 70–72 viimeisiä merkintöjä lukuun ottamatta aiheet on luonnoskirjassa numeroitu. Sivuille 22–23 ja 26–27 lyijykynällä merkittyjen aiheiden 49, 56 ja 57 ylle Klami on kirjoittanut punaisella

<sup>1666</sup> Klami 1973, 47.

<sup>1667</sup> Klami, Skitsikirja. Helena Tyrväisen arkisto.

<sup>1668</sup> Klami, kirjeet Toini Klamille. Helena Tyrväisen arkisto.

<sup>1669</sup> Melkein kaikki Uuno Klamin kirjeistä puolisolleen on kirjoitettu mustekynällä. Sotatoimien keskellä mieleen tulleen sävelaiheen muistiin merkitseminen lyijykynällä lie-nee kuitenkin ollut kenttäolosuhteissa vaivattomampaa.

mustekynällä ”Terhenniemi 1943”.<sup>1670</sup> Mustekynämerkinnät on selvästi tehty jälkeempäin, ja ne viittaavat valmiin sävellyksen syntyajankohtaan.<sup>1671</sup>

Miten osaa voitaisiin pitää ”kuin sattumalta tulleen onnellisen oivalluksen” seurauksena,<sup>1672</sup> jos sen alkuimpulssit ajoittuvat näin varhaiseen ajan-kohtaan? Ei ole mitenkään selvää, että säveltäjällä oli hänen aiheita muistiin merkitessään mielessä juuri *Kalevala-sarja*. Hän on saattanut vuonna 1943 yksinkertaisesti oivaltaa, millaisen sävellyksellisen kokonaisratkaisun aiemmin muistiin merkityt aiheet tuottaisivat, ja että kyseinen kokonaisuus korvaisi valmiissa sarjassa *Lemminkäisen seikkailut saarella*. Luonnoskirjassa rinnan Terhenniemen aiheiden kanssa esiintyy vuonna 1945 valmistuneen, subjektiivista ja tunnustuksellista sävyä sisältävän II sinfonian aiheita. Synkkä sota-aika ei tuottanut Klamin luovassa mielikuvituksessa johdonmukaisesti nationalistisesti ladattua tai synkeää musiikkia.

’Terhenniemi’ ei edellytä kuulijalta *Kalevalaa* koskevia etukäteistietoja avautuakseen merkityssisällöltään. Otsikko ei viittaa mihinkään tiettyyn *Kalevalan* tarinaan eikä edes kehenkään sen henkilöistä. Kansalliseepos sisältää kyllä toistuvasti samoihin ilmaisuihin puettuina lukuisia viittauksia ”terheniseen”, siis utuiseen tai sumuiseen paikkaan – ”nenähän utuisen niemen, päähän saaren terhenisen”.<sup>1673</sup> Sellaisiin viitataan muissakin suomalaisissa kansantarinoissa ilman että ilmeisesti olisi poikkeuksetta puhe jostain tietystä niemestä.<sup>1674</sup> Sikäli kuin osan muotoutumisella oli kansalliseepokseen merkityksellinen assosiatiivinen yhteys, on Klamin scherzon ”sensuellin” sävyn johdosta mahdollista, että säveltäjä ajatteli Väinämöisen *Kalevalan* toisessa luvussa kohtaamaa viehkeää näkyä.

Niin näkevi neljä neittä,  
viisi veen on morsianta.  
Ne oli nurmen niitännässä,  
kastekorren katkonnassa  
nenässä utuisen niemen,  
päässä saaren terhenisen<sup>1675</sup>

1670 Luonnoskirjan aihetta 57 ei ole ollut mahdollista ’Terhenniemestä’ tunnistaa.

1671 Tämä seikka ilmenee siitä, että lähempänä kirjan alkua on merkittynä sellaisten sävellysten nimiä, jotka valmistuivat tosiasiaassa vasta ’Terhenniemen’ jälkeen.

1672 Ks. myös Salmenhaara 1996a, 329.

1673 *Kalevalan* toinen runo, säkeet 23–24. Ks. myös runot 5, 16, 18, 19, 20, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49.

1674 Wikipedia. Suomalaisen taruston maantiede. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomalaisen\\_taruston\\_maantiede](http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomalaisen_taruston_maantiede). Tarkistettu 4.10. 2011.

1675 *Kalevalan* toisen runon säkeet 59–64. Väinö Raition *Kalevalan* riemuvuonna 1935 valmistunut sävellys *Neiet niemiä nenissä* puolestaan liittyy kansalliseepoksen 40:nteen runoon, jossa neiet kuuntelevat veneellä matkaavan Väinämöisen laulua ja kanteleensoittoa etäältä käsin. Ks. Aho 1985, 31 ja Salmenhaara 1996a, 421.

*Kalevala-sarjan* painetussa partituurissa ilmoitetaan osaa koskien, tosin ilman allekirjoittajan nimeä: ”Terhenniemi kuvaa sadunomaisia tunnelmia kevein, liioittelevin tanssirytmien.”<sup>1676</sup> ”Terhenniemen” esitysohjeeksi säveltäjä merkitsi Allegro leggiero e scherzando; osaa luonnehditaan usein orkesterischerzoksi. Tanssillinen tahtiosoitus on  $\frac{3}{4}$ , mutta sen säännönmukaisuuteen lisäävät oikukasta ilmettään monet  $\frac{5}{4}$ -osoituksella ja eräät  $\frac{4}{4}$ -osoituksella merkityt tahdit sekä epäsäännöllisen mittaiset fraasit. Aistivoimainen keveys on lisäksi pitkälti kekseliään soitinnuksen ominaisuus, ja on yllättävää huomata, että eräitä lyömäsoittimia lukuun ottamatta käytössä on sama soitinvalikoima kuin massiivisessa ’Maan synnyssä’. Nämä ominaisuudet yhdessä scherzomuodon huomattavan omaperäisen soveltamisen kanssa antavat osalle reaalisesta maailmasta irrallisen, tosiaan satumaisen ilmapiirin, johon arkaaisi mielikuvia runolaulajista ja muinaisista suomalaisista on vaikea yhdistää.

Motiivit, harmonia ja soitinnus yhdessä tuottivat ”Terhenniemessä” ominakeisen kokonaismuodon, jonka taustalla hämöttää scherzon perinteinen rakenne. ABA<sup>1</sup>-muodon A-taitteessa eli ensimmäisessä scherzo-taitteessa Klamin käytössä on staattisuutta tuottavia keinovaroja, jotka ovat tuttuja hänen monista aiemmista teoksistaan. Kuten sävellyksen *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* ’Odotuksessa’ (1) ja Intermezzossa sekä *Merikuvien* ’Sumuisessa aamussakin’ on kyseessä väreilevä tekstuurityyppi. Kun mainituissa osissa melodiat ovat pehmeälinjaisia ja tempot hitaahkoja, tässä säveltäjä on vilkkaaseen tempoon, tanssilliseen sykkeeseen, teemojen periodiseen selväpiirteisyyteen ja teemoja täsmällisesti artikuloiviin soittimiin nojautessaan toteuttanut kaikkea muuta kuin paikallaanpysyvän vaikutelman. Mielikuvia nostattavia kuvauskeinoja näillä Klamin kekseliäimpiin ja ihailluimpiin kuuluvilla partituurinsivuilla ovat säestyksen hiljainen dynaaminen taso, josta yksittäiset sävelet vaivoin erottuvat, sen pitkään paikallaan väreilevät säveltasot, vailla kiinteää säveltasoa jatkuva tamburiinin havina, jousten *pizzicatot* ja harpun näppäilyäänät sekä puupuhallinsoolojen ja xylofonin monet kepeät *staccato*-artikulaatiot. Soinnin havina ja kaikutehot luovat elämyksellisen, suorastaan synesteettisen vaikutelman aurinkoisesta, aistit täyttävästä ulkoilmatilasta kesäisine luonnonäänineen, makeine kukkaistuoksuineen ja lämpimine tuulenhenkäyksineen. Toisin kuin ”Maalaiskuvissa” ei ole kysymys ihmisyyhteisön kokoontumisesta luonnon äärelle – ei siis myöskään tuon sävellyksen viimeisen osan seurallisesta ”iltatunnelmasta”. Huoleton, sulautuva avoimuus luonnon anteliaalle yltäkylläisyydelle ei implikoi omaa tahtoaan seuraavaa subjektia, vaan ympäristöään passiivisesti rekisteröivän ja olemassaolostaan nautti-

1676 Klami. *Kalevala-sarja* op. 23, 2.

van kokijan. Arkielämä ihmiskontakteineen, muodollisuuksineen ja huolineen on kaukana.



**Esimerkki 50a. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', motiivi a (t. 4–7).**

'Terhenniemessä' voidaan ihailla taitoa ja mielikuvitusta, joiden avulla Klami loi katkeamatonta sointijatkumoa tai häneltä Pingoud'n mielestä vielä vuonna 1928 puuttunutta soitinnuksen "jalkiovaikutusta, pedalia". 'Terhenniemen' ensimmäisen sointijatkumon muodostavat HV<sup>b9</sup>-sointua edustavat tukittujen käyrätorvien ja harpun soinnut yhdessä katkeamattoman tamburiinihavinan kanssa (t. 2–12). Osa samaa jatkumoa on niihin kietoutuva ostinatoaihe, motiivi a, jonka toteuttavat bassoklarinetti pääsävelen tasoisin etuhelein sekä alttoviulu, *pizzicato*. Motiivin sävelet ovat samalla osa taustasointua: h soinnun juuri, c sen pieni nooni ja a pieni septimi (*esimerkki* 50a, *esimerkki* 50b). Modaalisen, andalusialais-fryygisen sävynsä voimasta (h:ta ei seuraa cis vaan c) motiivi jää soinnun varaan ikään kuin kellumaan. Tamburiinihavinan jatkuessa alkuperäinen harmoniatausta toteutuu sitten ainoastaan jousilla, osin *pizzicato* ja osin *arco*, osin sordinoituna, dynaamisella tasolla *piano* (t. 12–30). Sointu- ja sivusävelet vuorottelevat 1/8- tai 1/16-aika-arvoissa. Ostinatoaihe on siirtynyt sordinoiduille kontrabassoille, edelleen *pizzicato*, samalla kun se on laajentunut saman soinnun puitteissa (säveltasoin H – c – Fis). Nämä säestävät solistisen huilun ja sitten klarinetin G-duurissa täsmällisesti artikuloimaa, iloisen selväpiirteistä teemaa 1 (*esimerkki* 50c), joka rakentuu terssiambitusta asteittain täyttävästä motiivista b. Väreilevä tekstuuri jatkuu ostinaton päätyttyä ensin alleviivatun bitonaalisessa asetelussa teeman 2 (Cis-duurissa esitellyn motiivin c, t. 31–34, *esimerkki* 50d) ja sitten funktionaalisia piirteitä sisältävänä teeman 3 (*esimerkit* 50e ja 50f) taustana (t. 35–48). Tekstuuri on edeltävästä selvästi erottuva oboen Cis-duuri-aiheen jousisäestyksen rakentuessa Fis-duuri-soinnun sointusävelten (eikä siis sivusävelten) vuorottelusta niin ikään 1/8- ja 1/16-nuottiarvoin. Ksylofonin ja klarinetin pirteän irtonainen osallistuminen antaa teemalle 3 saman säestystekstuurityypin jatkuessakin poikkeavan ilmeen. Motiivi a palautuu korkeiden jousten täyteläisten murtosointujen säestämänä (t. 49–54) siirtymässä teeman 1 kertaukseen (t. 58 alkaen) nyt ensiviuluilla huiluaänineen ja

vasemman käden *pizzicatoineen*. Tahdista 73 (HN 6) sekä uudelleen tahdista 138 alkavaan välikkeeseen siirtyi luonnoskirjan sivulla 26 numeron 56 saanut (*esimerkki* 51), puupuhaltimilla muuttumattoman suppean ambituksen sisällä nopeasti kuvioiva, soitinnuksellisen ja soinnullisen näkökulman Klamille luonteenomaiseen tapaan yhdistävä kaksiaäninen välikeaihe. Sen aloitus on kirjoitettu jo luonnoskirjassa lopullisille säveltasoilleen, fis-molli-soinnun vaaraan. Venäläis-ranskalainen, helmeilevän kuvioiva soitinnustapa soi nyt pehmeämpänä ja konsonoivampana kuin varhaisessa 'Polkassa' tai *Karjalaisessa rapsodiassa*, mutta on tunnistettavissa Klamin vakiintuneeksi tyylikeinoksi.

Klamin vapaus kertaustyylien ja niihin liittyvien muotoratkaisujen rajoituksista ilmenee hyvin tavasta, jolla hän purkaa A-taitteen (t. 1–115) motiivirakennelman A<sup>1</sup>-taitteessa (t. 189–297). Säveltäjän ainutkertainen menettely saa seuraavassa valaista hänen tyylikehitystään. Luonnoskirjassa tästä kokonaissuunnitelmasta ei näy vielä jälkeäkään. Kaikille A-taitteen motiiveille ovat luonteenomaisia nouseva asteittaiskulku ja sitä seuraava laskeva intervallihyppy (*esimerkki* 52). Motiiveille a ja b on lisäksi tunnusomaista modaalissävynen keskisävelisyys. Motiivit seuraavat toisiaan noudattaen kasvun periaatetta niin, että asteittaiskulku on jokaisessa uudessa motiivissa laajempi kuin se oli edeltävässä motiivissa. Motiivin a nouseva pienen sekunnin laajuinen aihelma z (h–c<sup>1</sup>) laajenee motiivin b alussa suuren terssin käsittäväksi asteittaiskuluksi. Motiivin a toinen elementti on laskeva pienterssihyppy c<sup>1</sup>–a, ja myös motiiveissa b ja c laskeva terssihyppy seuraa edeltävää asteittaiskulkua. Kolmannessa motiivissa, orkesteripartituurin tahdista 31 (HN 1) käynnistyvässä motiivissa c – ainoassa luonnoskirjaan sisältyvässä 'Terhenniemen' varsinaisessa motiivissa –, asteittaiskulku on laajennut nousevaksi Cis-duuripentakordiksi. Kyseessä on säepari jatkokehittelyineen; myös luonnoskirjassa (aihe 49 sivulla 22, *esimerkki* 53) merkintä alkaa 5/4-tahtilajiin kirjoitetulla aiheella ja sen muuntuneella kertauksella. Säepariin liittyy jo luonnosvaiheessa melkein valmiina lopullinen, bitonaalisen asettelun tuottava fis-mollisointuusta.<sup>1677</sup> Säepari on merkitty kerrattavaksi, mikä lopullisessa partituurissakin toteutuu. Kuten valmiissa 'Terhenniemessä' (t. 35–37), tätä luonnoskirjan aihetta seuraa (s. 23) tulevan motiivin d alkuosa, rytmikkäin sävelrepetitioin artikuloitu, cis<sup>2</sup>-säveleltä ais<sup>2</sup>:iin (duurin 5. asteelta sen yläpuoliselle 3. asteelle) nouseva kuuden sävelen asteittaiskulku. Valmiissa partituurissa tämä asteittaiskulku toimii ikään kuin kohotahtina motiivin d loppuosalle sekä samalla teemalle 3. Luonnoskirjan seuraava, yksiaäninen kulku ¾-tahtilajissa (luonnoskirjan tahdit 23:2–8) sisältää jokseenkin valmiina 'Terhenniemen' seuraavan (HN 3 alkaen, t. 38–49), niin ikään diskanttiiin ¾-tahtilajissa kirjoitetun melodian eli teeman 3 profiilin. Tästä tulevan motiivin d loppuosasta ja tee-

<sup>1677</sup> Jälkimmäisen tahdin 4. ja 5. tahtiosalla Klami kirjoittaa fis-molli-soinnun asemasta dis-pohjaisen vähennetyn kolmisoinnun terssikäännöksen.

## 26





**Esimerkki 50c. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', motiivi b ja teema 1 (t. 15–22).**



**Esimerkki 50d. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', motiivi c ja teema 2 (t. 31–34).**



**Esimerkki 50e. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', motiivi d ja teema 3 (t. 35–47).**

masta 3 puuttui luonnosvaiheessa sille valmiissa partituurissa luonteenomainen, seksti-intervallin ylä- ja aläänen väliä pisteellisin rytmein – *staccato* – pallotteleva hyppyyaihe, jonka laajuus kokee teeman mittaan kertautuessaan muutoksia.

Tarkastellaanpa 'Terhenniemen' loppuratkaisua muodon, harmonian, motiivisen ajattelun tai soitinnuksen näkökulmasta, se tuo esiin Klamin uudistavan säveltäjänasenteen. Hän rakentaa samalla oman aiemman sävellystekniikkansa varaan. Se "onnellinen oivallus", jonka turvin Klami vuonna 1943 saattoi valmiiksi lopullisen *Kalevala-sarjan*, saattoi koskea esimerkiksi kontrastoivan trio- eli B-taitteen soinnullisten ominaisuuksien kytkemistä A<sup>1</sup>-taitteen bitonaalisuuteen. Herkän jousisointisen B-taitteen perusteiltaan funktionaalista, romanttisten piirteiden leimaamaa soinnunkäyttöä lisäsävelineen, V–I-kadenssin välttämisineen, validominantteineen ja modulaatioineen on eritelty toisaalla.<sup>1678</sup> Trion lopussa sävellajinvaihdokset johtavat g-mollin V asteelle. Nyt kuultavat D-duuri-soinnut edustavat myös osan pääsävellajin

<sup>1678</sup> Tyrväinen 1988, 151–154 sekä (Trio-taitteen soitinnuksesta) 222–223.

Fl. *p* *cresc.* *à 2.* *mp*

Ob. *p* *mp*

C. ingl. *p* *cresc.* *mp*

Clar. *I. Solo* *p* *cresc.* *poco f*

Fag. *I.* *pp* *cresc.* *mp*

Corni *pp* *cresc.* *mp*

Trom. *pp* *cresc.* *mp*

Xyloph. *mp*

Tamb. *mp*

V. I. *pizz. con sord.* *mp*

V. II. *pp* *cresc.* *sub. p*

Vla. *pp* *cresc.* *sub. p*

Vcl. *pp* *cresc.* *mp*

Basso *mp*

**Esimerkki 50f. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', t. 33–38.**

[illegible]

**Esimerkki 51.** Klami, skitsikirja, aihe 56, s. 26 ('Terhenniemi').



**Esimerkki 52. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', A-taitteen motiivien melodiakaarrokset.**

dominanttitehoa, mutta kokonaista toonikasointua saadaan odottaa vielä kauan sen jälkeen, kun trio on tahdissa 189 kadensoinut A<sup>1</sup>-taitteeseen. G-duuri paljastuu 'Terhenniemen' pääsävellajiksi vasta lopputahdeissa, kun bitonaalisten asetelmien ja modaalissävyisten melodiaprofilien tulkinnanvaraisuus on ohitettu.

Bassolinjassa alkaa tahdissa 189 soida toonikaurkupiste, g (esimerkki 54a). Ratkaisulla on harhalopukkeen sävyä; kahdeksasosanuotein artikuloitu säestyssointu, joka jatkuu eräin keskeytyksin aina tahtiin 286 saakka, muodostaa vähennetyn pienseptimisoinnun terssikäännöksen käsittäen sävellet g–b–d<sup>1</sup>–e<sup>1</sup>. Vaikka d-pohjainen dominanttiteho on matalassa rekisterissä nyt tavallaan purkautunut, sen jäänteet jatkavat olemassaoloaan diskantin horisontaalisissa tapahtumissa. Voidaankin kärjistäen sanoa, että jos Klami käytti melodiaelementtiä aina varhaisesta 'Polkasta' alkaen kerroksellisen orkesterisoinnin ja harmonian rakennusaineena, tässä harmoninen tarkoitus toteutuu melodian välityksellä. Melodiaosuudessa A-taitteen motiivinen rakennelma on hajonnut, ja aiheista on jäljellä pelkkiä muistumia ja uusia yhdistelmiä. Trion päättänyt D-duuri piirtyy aluksi säestyssoinnun yläpuolella viisisävelmotiivi c:n muistumana; vaihtelevat alkuperäiset rytmiarvot ovat sulaneet katkeamattomaksi 1/8-nuottien virraksi. Jännite on luonteenomaisesti bitonaalinen lineaarisen tonaliteetin ja poikkeavan vertikaalisen sointurakenteen näin liittyessä toisiinsa. D-sävel kuitenkin menettää keskeisen roolinsa tukipisteenä, kun melodia kiertelee vailla selkeitä fraasirakenteita

tai painollisia säveliä D-duurin perussävelen ja dominanttisävelen rajaamalla viiden sävelen alueella tahdeissa 190–204. Melodia saa modaalista sävyä ja samalla lähempää yhteyttä säestyssointuun.

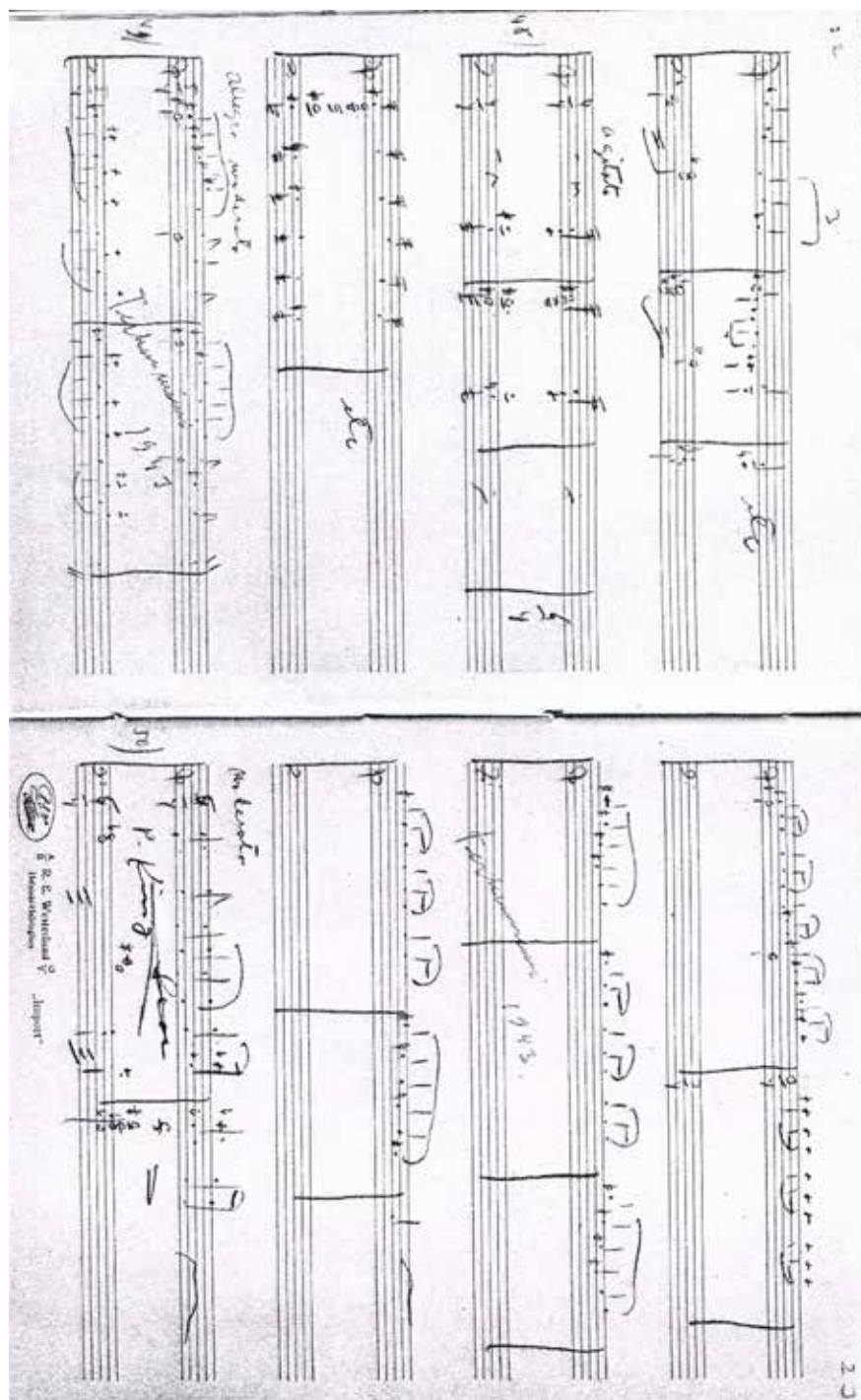
Pisteellisellä 1/8-nuotilla tahdissa 205 käynnistyvä, säveltoiston ja asteittaiskulun sisältävä kahden tahdin aihe muuntuneine kertauksineen tuo melodiaan periodista, mutta ohimenevää säännönmukaisuutta; pisteellinen rytmi palauttaa mieleen teeman 3 ja asteittaiset kulut motiivin b. Melodian asteittaiskulkujen laskeutuminen nelisävelikköön a – h – c – d tuo jo mukanaan tuulahduksen G-duurista. Kehittäessään taitetta kohti loppuratkaisua Klami kärjistää kahden keskeisen harmonian välisen ristiriidan – D-duurin ja e-pohjaisen pienseptimisoinnun terssikäännöksen – asettamalla ne vastakkain neljäsosa-aika-arvoin artikuloituina vertikaalisina rakenteina (t. 222–224, 257–258, 262–263, *esimerkki* 54b). Vertikaalisen rakenteen toistot merkitsevät, että keinovara sijoittuu säveltäjälle keskeiseen soitinnuskategoriaan ”sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteritekniikka”. Vastaava ratkaisu muistetaan jo ’Polkasta’.<sup>1679</sup>

Osan päätös on näköpiirissä, kun viiden sävelen d–a alueella kierrellyt D-duuri-melodia<sup>1680</sup> tahdeissa 271–272 kiipeää septimiinsä, c:hen (*esimerkki* 54c). Näin ’Terhenniessä’ niin keskeinen nouseva asteittaiskulku saa myös huipentaa A<sup>1</sup>-taitteen hiljaisen odotuksen. C:n taustalla kuullaan nyt useita kertoja arkaaisesti kirshahtava sointuyhdistelmä HV<sup>b9</sup>–fis (t. 272–276; melodian c on HV<sup>b9</sup>-soinnun nooni). Tässä Klami ilmeisesti viittaa ’Terhenniemen’ aloitussointuihin, motiivin b taustana toimineeseen HV<sup>b9</sup>-harmoniaan ja sitä seuranneeseen, motiivia c säestäneeseen fis-molli-sointuun.<sup>1681</sup> Toisiinsa sitomiskaarin liitettyjen kahden soinnun yhteenliittymät toimivat tähän kitkaiseen artikulaatiotapaan perustuen myös muistumana ’Maan synnyn’ ”liikuntamotiivista”, kaksisävelfiguurista a. Samat tapahtumat toistuvat vielä kahdesti (t. 281–284, 289–291). Vasta nostettuaan polttopisteeseen nämä ’Terhenniemen’ keskeiset harmoniat Klami on valmis päättämään osan G-duuriin, jonka etumerkintää osa kantaa. Pitkään soineen oboen c<sup>3</sup>:n katkaisee pienessä oktaavialassa klarinetin fis-sävel, joka osoittautuu jatkossa G-duurin johtosäveleksi ja jää nyt yksinään kuuluville (*esimerkki* 54d). Sen soidessa neljäsosan pituinen kvarttisointu – sointu ilman juurta ja funktiota – ikään kuin pyyhkii pois kaiken edellä olleen (t. 292). Pitkään fis-säveleen liittyy sitten bassossa G-duurin dominanttisävel d; nämä yhdessä luovat D-duuri-harmonian (t. 293). D jää tahtien 294–296 bassosäveleksi. Tahti 294 esittelee toonikasoinnun kvart-

1679 Ks. luku 14.2. Klamin orkesterinkäsittelyn piirteitä, s. 491.

1680 Sama melodiakulku tavataan pituudeltaan ja profililtaan vaihtelevana tahdeissa 225–231, 233–240 ja 254–257.

1681 Fis-molli on niin temaattisen aineiston yhteydessä kuin väliskeissäkin tähän saakka eräässä mielessä taistellut pääsävellajin asemasta.



Esimerkki 53. Klami, skitsikirja, aihe 49, s. 22 ('Terhenniemi').

tisekstimuodon, tahti 295 luo sille pisteellisen puolinuotin mittaisen harhapurkauksen (VI<sup>7</sup>), G-duuri-sointu jää yksin tahdissa 296, ja basson eleetön kulku dominantti – toonika (d–g) päättää osan I asteen soinnun perusmuotoon. Sadun maailma on kadonnut. Miniatyyrimäisen yksityiskohtaisen kadenssin



**Esimerkki 54a.** *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', t. 189–192. Pianoreduktio.



**Esimerkki 54b.** *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', t. 222–224. Pianoreduktio.

vivahteikkuus rakentuu duuri–molli-tonaalisuuden sisäisten lainalaisuuksien varaan. Kyseessä on yksi Klamin sävellysten monista omintakeisista ja riemastuttavista päätösratkaisuista.<sup>1682</sup>

Motiivisten tapahtumien piirteiden hämärtyminen A<sup>1</sup>-taitteessa sallii oudon, puupuhallinsävyisen sointi-ilmeen – oboiden, englannintorven ja huilujen *staccato*-tekstuurien – nousta huomion kohteeksi. Huomiota ei ansaitse pelkkä pastoraalisen värin ja keveyden vastakohtaisuus suhteessa B-taitteen ekspressiivisempään jousitekstuuriin. Luopuminen länsimaisen musiikin prosessiivisesta kehittymispakosta<sup>1683</sup> on nyt toteutettu tavalla, joka kuulostaa samalla kertaa luonnonläheiseltä ja täysin uudelta.

## 17.4. Kantaesitysten 1933 ja 1943 lehdistöpalautte

Olosuhteet poikkesivat toisistaan *Kalevala-sarjan* kahden version saadessa kantaesityksensä. Toisen, kosmopoliittiseksi laajalti koetun sävellyskonsertin jälkeen Klamilta oli esitetty konserteissa kansallisia teemoja lainkaan sivuamattomia teoksia.<sup>1684</sup> Vuonna 1933 *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* ei

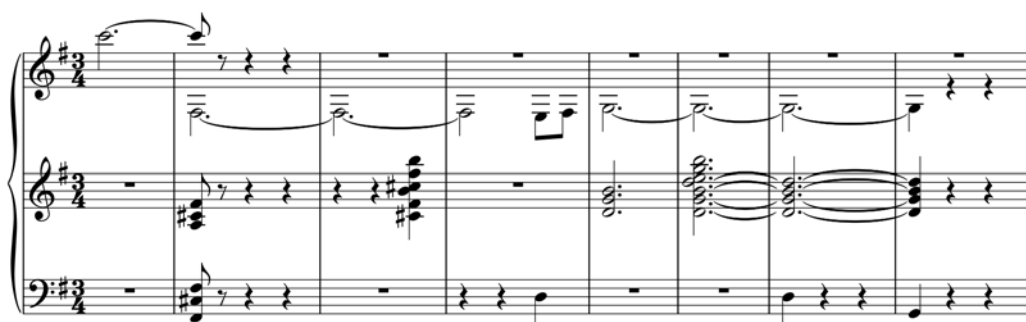
<sup>1682</sup> Tyrväinen 1988, 157.

<sup>1683</sup> Vrt. Dahlhaus 1989, 257–258.

<sup>1684</sup> Esitykset koskivat seuraavia teoksia: *Opernredoute* ja *Berceuse Symphonie enfantin*.



**Esimerkki 54c. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', t. 271–174. Pianoreduktio.**



**Esimerkki 54d. *Kalevala-sarja* (1943), 'Terhenniemi', t. 290–297. Pianoreduktio.**

ollut vielä ollut esillä julkisessa konsertissa Helsingissä. Sen sijaan *Karjalainen rapsodia* oli alkanut vakiinnuttaa Georg Schnéevoigtin johtamana asemaansa (esitykset Helsingin kaupunginorkesterilla 15.1., 17.1. ja 22.4. 1932) ja muokata säveltäjää koskevia mielikuvia: hänellä oli kansallisen kulttuurin kysymyksiä koskien sanansa sanottavana. Saman vuoden maaliskuussa – ja siis ennen natsi-Saksan syntyä – suomalaiset saivat tietää rapsodian menestyksestä Berliinissä kapellimestari Helmuth Thierfelderin johdolla.<sup>1685</sup>

*tinesta* (HKO Arvo Hannikaisen johdolla 20.12. 1931), *Barcarole* ja 'Polka' (HKO Ossian Fohströmin johdolla 1.1. 1932), jälleen *Opernredoute* (HKO Arvo Hannikaisen johdolla 11.12. 1932) ja *Symphonie enfantine Berceuse* (HKO Fohströmin johdolla 1.1. 1933), pianokonsertto *Une nuit à Montmartre* (Ernst Linko HKO:n solistina Schnéevoigtin johdolla 12.5. 1933) sekä Concertino oboelle, klarinetille, trumpetille ja jousikvintetille (Radio-orkesteri Toivo Haapasen johdolla kantaesityksenä 16.10. 1933). Ringbom 1932, Maasalo 1980 sekä Helsingin kaupunginorkesterin teoskohtainen esityskortisto.

1685 Thierfelderin johtama konsertti oli otsikoitu "Das Heldenthum in der Musik" (Sankaruus musiikissa), ja sen ohjelmaan sisältyivät *Karjalaisen rapsodian* lisäksi Beethovenin *Egmont*-alkusoiitto, Grovenmannin *Heroische Elegie* ja Berliozin "Harold Italiassa".



Ensimmäinen *Kalevala-sarjan* versio kuultiin Helsingin kaupunginorkesterin ”tavallisen” sinfoniakonsertin toisena numerona 1.12. 1933 Schnéevoigtin johdolla. Sävellys seurasi konsertin pitkässä ohjelmassa William Waltonin *Portsmouth Pointin* esitystä, ja sen jälkeen kuultiin vielä Palmgrenin pianokonsertto *Virta* sekä Beethovenin viides sinfonia. Myönteisistä arvosteluista käy selvästi ilmi, että uudenaikaista musiikkia kirjoittavan kosmopoliitin Kalevala-sävellyksen kantaesitystä oli odotettu uteliaasti.<sup>1686</sup> Tästä tosiasiasta ja sähköistävästä kapellimestarista huolimatta esityspuitteet eivät nostaneet sävellystä mihinkään sellaiseen näkyvyyteen, jonka toisen version ensimmäinen esitys sai sittemmin osakseen. Lopullisen version saadessa kantaesityksensä 29.10. 1943 Suomi oli jatkosodassa. Kansakunta kaipasi uskoa sotaponnistelujensa tarkoitukseen ja kansallisen kulttuurin arvoon. Sibelius ei elähdyttänyt maataan uusien teosten kantaesitysten muodossa vetäytyttyään jo 1920-luvun lopulla Järvenpään hiljaisuuteen. Oli mitä ajankohtaisin sosiaalinen tilaus kansallista ylpeyttä ja yhteenkuuluvuuden tunnetta nostattaville merkkisaavutuksille, johtohenkilöille ja suurmiehille. Klami tuli vastaaneksi tähän kaipaukseen järjestäessään kolmannen sävellyskonserttinsa. Helsingin kaupunginorkesterin soittamassa konsertissa kuultiin kolme korkeatasoista, jo lajiensa puolesta toisistaan poikkeavaa sävellystä: uusi viulukonsertto kansainvälisesti menestyneen Anja Ignatiuksen soittamana kantaesityksenä, uusittu *Kalevala-sarja* sekä konsertin päätösnumerona Wienin-aikainen loisteliias orkesterivalssi *Opfernredoute*. Tästä tapahtumasta alkaen Klamin asema sukupolvensa johtavana suomalaisena säveltäjänä oli kiistaton.

#### 17.4.1. Vuoden 1933 kantaesitys

*Kalevalan* tuntemus tarjosi monelle ensimmäisen version kantaesityksen kriitikolle mahdollisuuden puuttua Klamin sävellyksen aihepiiriin eli ”sisältöön”, jonka ulkopuolelle ”kuvauskeinot” ajattelutavan mukaisesti jäivät. Klamin myötä suomalaiseen Kalevala-sävellykseen liittyi tyylikeinoja, joita sen yhteydessä ei ollut ennen kuultu. Kokonaisuutena arvioiden ne olivat kaukana mistään sellaisesta, mikä olisi voitu musiikillisin perustein kokea kansalliseksi tyyliksi. Onkin mahdollista suureksi osaksi luovista säveltaiteilijoista koostuneen arvostelijakunnan mielipiteiden kautta arvioida heidän konservatiivisuuttaan tai musiikin muuttuvia tyylikeinoja koskevaa avoimuuttaan. Toisaalta voidaan päätellä, millaista arvostusta kansallisista symboleista merkittävin, *Kalevala*, ammattikunnan piirissä nautti. Useissa arvosteluissa viitattiin kategorioihin ”sisältö” – ”kuvauskeinot” ja niiden väliseen suhteeseen.

---

K.T. 1932.

1686 Tästä mainitsevat erikseen Pingoud (1933) ja Buchert (1933).

*Uuden Suomen* lyhyessä arviossaan Yrjö Suomalainen paneutui Klamin musiikkiin halukkaasti nimenomaan *Kalevalan* aihepiiriin kuvauksena.<sup>1687</sup> *Helsingin Sanomien* arvovaltainen Evert Katila otti kantaa sävellyksen kalevalaiseen sisältöön jo kirjoittaessaan: ”Vaikka osilla onkin nimensä, voinee tuskin puhua sävellyksen ohjelmasta – ei missään tapauksessa muotoamääräävänä.”<sup>1688</sup> Jotkut kriitikot huomauttivat, ettei Klamin sävellyksellä ollut kosketuskohtaa aiemman suomalaisen Kalevala-ohjelmiston kanssa, mutta tästä ei ollut seurauksena kielteisiä arvoarvostelmia. Tällainen käsitys ei estänyt Katilaakaan erittelemästä musiikin kirjallista sisältöä osa osalta laajassa kirjoituksessa, joka oli samalla suurin ja perusteellisin vuoden 1933 version kantaesityksen päivälehti-arvostelu. *Ilta-Sanomiin* kirjoittanut Sulho Ranta ei hänkään kuullut Klamin sävellyksessä mitään tunnistettavaa Kalevala-sävyä, mutta yhdisti kansalliseepoksen sisällön lennokkain sanoin *Kalevala-sarjaan* musiikin hänen mielestään implikoimien esteettisten kategorioiden ”chaotico” ja ”energico” sekä – niiden kontrastina – kategorioiden ”li-rico” ja ”cordiale” kautta. Ranta kertoi myös odottavansa Klamin vielä puuttuvaa kuvausta ”veitikka verevästä” ja sarjaan sen mukana hänen käsityksensä mukaan tulevaa ”con umorea e con amoreakin”.<sup>1689</sup>

Ruotsin kielellä kirjoittaneista kriitikoista Birger Buchert huomautti *Svenska Pressenissä* toteavasti, ettei sävellyksen idiomissa ollut erityistä ”Kalevala-väritystä”,<sup>1690</sup> mutta tällainen huomio ei estänyt häntäkään paneutumasta sävellykseen nimenomaan *Kalevalan* aiheiden kuvauksena. *Kalevala-sarjan* ensi version kantaesityksen arvostelijoista vain *Nya Arguksen* Elmer Diktonius piti kielteisenä sitä, että Klami oli tarttunut Kalevala-aiheeseen. Hänestä *Kalevalan* aihepiiri oli niin ahkerasti hyödynnettyä, että se olisi pitänyt rauhoittaa viidesikymmeneksi vuodeksi eteenpäin sen sijaan, että sen osaksi nyt houkuteltiin nuorten taiteilijoiden kiinnostusta kilpailujen ja muiden ”stimulanssien” avulla.<sup>1691</sup> Diktoniuksen olematon kiinnostus Kalevala-musiikkiin ilmenee johdonmukaisesti siinä, ettei hän eritellyt Klamin sävellystä lainkaan sen kirjallisen lähtökohdan kannalta. Niin ei tehnyt myöskään musiikillisen nationalismin vastustajaksi keisarillisessa Pietarissa kasvanut *Hufvudstadsbladetin* Ernest Pingoud.<sup>1692</sup> Näin ollen Matti Huttusen havainto, että Suomen ruotsinkieliset musiikkikirjoittajat eivät korostaneet niinkään *Kalevalan* kuin luonnon merkitystä kansallisen suomalaisen musiikin innoit-

1687 Suomalainen 1933.

1688 Katila 1933.

1689 Ranta 1933.

1690 ”Någon specifik Kalevala-kolorit gör sig icke utan vidare märkbar i kompositionens idiom, son visar anknytning till almäna strömningar i modern musik.” Buchert 1933.

1691 Diktonius 1933, 21.

1692 Pingoud 1933.

tajana, näyttää jossakin määrin samansuuntaiselta Klamin teoksen vastaanoton piirteiden kanssa.<sup>1693</sup>

Sarjan ulommat osat nousuineen tekivät vaikutuksen moniin arvostelijoihin ja olivat aiheena kaikkein halukkaimpaan kirjallista taustaa koskevaan huomiointiin.<sup>1694</sup> Katila muotoili:

Ensimmäisen osan – ”*Maan synty*” – alkujohdannossa, sen outosointuisissa pianisimosumuissa, voi, jos tahtoo, kuvitella jonkinlaista kaaosta, aikojen alkuhämmästä, josta (englantilaisen torven ja käyrätorven puhaltama) arkainen sävelmä kuuluu. Sitteen tulee suuria nousuja, väkeviä rytmejä, orkesterin taiturimaista käyttöä, päättyen myrskyn tapainen eri aiheiden kehittelyllä aikaansaatu kuvaus voimakkaaseen lop-purymäykseen, jota seuraa kymmenen [tahdin] pp-loppu. – – *Sammon taonta* päättää huomattavan sarjan. Nimestä saattaisi päätellä kysymyksessä olevan realistisen esi-tyksen Kalevalan ihme-esineen valmistamisesta, mutta tällaista selitystä ei kaivata, ilman sitä osa tehoo välittömästi. Se on suuren voiman ja suurten tekojen mahtava hymni, pianissimo-uduista ja hiljaisesta klarinetthyräilystä valtavaan nousuun ko-hoava, majesteettillisen juhlallisiin soinnoksiin purkautuva sävelkuvitelma.<sup>1695</sup>

Ranta kuuli ’Sammon taonnassa’ todellisen työn laulun: ei kuvausta ”sii-tä, mitä ’ahjosta ajaikse’, vaan siitä, miten hikihelminen orjajoukko ponniste-lee”. Ulkoisesti vaatimattomampia keskiosia saatettiin pitää joko valitettavan miniatyyrimaisina ja heikkoina (nimimerkki K.A.I., Pingoud ja Diktonius) tai viehättävinä ja kuvausvoimaisina (Katila, Suomalainen ja Buchert). Katila kuuli ’Kevään oraassa’ ”suloista, leppoisaa luonnontunnelmaa” ja kirjoitti jäl-kimmäisestä keskiosasta: ”Yksinäisen fagotin haaveelliset lopputahdit päät-tävät tämän suomalaisen kehtolaulun – onko se Lemminkäisen äidin taikka jonkun muun äidin, on yhdentekevää, me tunnemme sen omaksemme.”

Klamin saamasta arvostelupalautteesta voidaan erottaa myös arvokkai-na pidettyjen originaalisuuden ja uutuuden kategorioiden länsimaisittain pe-rinteistä yhteen kietoutumista. Romanttista perua oleva originaalisuuden ja suomalaisuuden – eräänlaisen ”ei-epäsuomalaisuuden” tai ”ei-kosmopoliitti-suuden” – ideoiden erottamattomuus tulee samalla esiin. Tällainen ajatteluta-pa ilmenee selkeimmin Katilan kritiikissä. Klami oli hänen mukaansa nuori ”eurooppalainen”, mutta jo *Karjalaisessa rapsodiassa* ilmeni, miten ”lujalla omalla pohjalla” tämä säveltäjä seiso-<sup>1696</sup> Diktonius ei puolestaan viitannut kansallisen laadun puuttumiseen, kun hän kaipasi Klamin profiliin ”omem-pia” ja terävämpiä ja piirteitä. Hän piti Klamia päinvastoin ”uuskansallisen

1693 Huttunen 2010, 61.

1694 Tässä hengessä kirjoittivat Suomalainen 1933, Ranta 1933, K.A.I. 1933 ja Pingoud 1933. Näiden osien taidollista toteutusta kiittivät myös Buchert 1933 ja Diktonius 1933.

1695 Katila 1933.

1696 Katila tosin korosti myös ’3 Bf:n’ omintakeisuutta ottamatta kuitenkaan puheeksi sen melodiankirjoituksen itämaisia piirteitä.

suuntauksen” tyypillisenä edustajana. Diktoniuksen mielestä kansallisuus musiikissa oli muuttanut muotoaan tai sitä viljeltiin eri tavoin kuin ennen. Kansallinen oli nyt ”vain yksi niistä ainesosista, joista cocktail sekoitetaan”. Arvostelija kiinnitti tosin huomiota Suomessa perinteisesti vallitsevaan kansallisen musiikin vaatimukseen, mutta löysi lisäksi kansallisuuden tunnusmerkit musiikista itsestään. Kansallisuuden luonteenomainen ilmaisualusta oli vanhastaan melodiaelementti, hän muistutti. Uuskansallinen musiikissa taas oli jokin tietty luonteenomainen tunnelma, pohja, jolta jotain kasvoi esiin.

Soinnunkäyttö, jonka rooli nykyaikaisessa säveltaiteessa on ehkä suurempi kuin min-kään aiemman musiikin historian aikakauden aikana, ei enää siedä melodista irstailua, ja koreimmissa kansanrunoissahan kansallinen pukeutuu juuri melodiaan. Nämä koreimmat kansanrunot ovat nyt joutuneet – todellisessakin elämässä – jossain määrin syrjään.<sup>1697</sup>

Enää ei Diktoniuksen mukaan kirjoitettu unkarilaisia tai suomalaisia rapsodioita, mutta ”kansalliset melodianpätkät ja rytmisirut”<sup>1698</sup> voivat kyllä innoittaa mannermaista sävellystä. Näin oli kirjoittajan mielestä Stravinskyn ja Bartókin ja myös Klamin tapauksessa. Diktonius jätti mainitsematta, että mainitut säveltäjät käyttivät ”melodianpätkiä ja rytmisiruja” myös muiden kansallisuuksien kuin heidän omansa piiristä. Sen sijaan hän muisti, että Klami, ”luonteeltaan ja olemukseltaan suomalainen” ja myös ulkonaisesti ”aitosuomalainen pellavapää”, oli musiikissaan ”ainakin yhtä paljon eurooppalainen kuin suomalainen”. Klamin ”musiikillinen valuutta” muistutti ”melkein enemmän frangia kuin Suomen markkaa”, ja ”kirjavampiakin kolikkoja” saattoi ”hänen vaihtorahoihinsa sisältyä”. Puheenvuorosta erottuu piirteiltään hieman hämärä musiikinesteettinen näkemys, jonka mukaan melodia oli etuoikeutettu musiikillisen ilmaisun parametri ja kansallisen yhteenkuuluvuuden ilmaisualusta. Muut sävelkielen parametrit toimivat sen palveluksessa identiteettinäkökohdasta irrallaan. ”Uuskansallisen musiikin” varsinaisena tuomiona Diktoniuksen kirjoitusta ei voida pitää.

Ilmaisun kysymystä arvosteluissa lähestyttiin eri näkökulmista käsin akselilla sisäinen – ulkoinen. Klamin ilmaisun laatua ja säveltäjänääntä koskevat vaikutelmat poikkesivat toisistaan. Buchert kuuli ’Maan synnyssä’ ulkoisia tehokeinoja (”yttre effektmedel”), mutta ”pinnanalaisen vakavuuden” muodossa myös säveltäjäsubjektin läsnäolon (”allvar under ytan”). Buchertin mielestä ’Sammon taonnan’ sinänsä komeaan ja tehokkaaseen sävelmaala-

1697 Alkukielellä: ”Harmoniken, som i den moderna tonkonsten spelar en viktigare roll än måhända under någon annan av musikhistoriens perioder, tål inga utsvävningar i det melodiska, och det är just i melodiken det nationella skrudar sig i de grannaste folkdikterna, vilka nu – också i det reala livet – hamnat något å sido.” Diktonius 1933.

1698 Alkukielellä ”nationella melodistumpar och rytmflisor”.

ukseen liittyi siihenkin ulkoinen sävy.<sup>1699</sup> Hän pehmensi tätäkin huomiotaan herkkävaistoisella, subjektiivista kokemusta koskevalla lisäyksellä: ”Musiikki kuvastaa selvästi säveltäjän mielikuvaa tästä uroteosta ja sen katsojassa synnyttämiä tunteita.”<sup>1700</sup> Ilmaisun epäsubjektiiviseen laatuun viittaa Sulho Rannan huomautus Klamin ”Kalevala-kuvaelmien” jotenkin ranskalaisesta koristeellisuudesta sekä Stravinsky-rinnastus.

Hänen Kalevala-kuvaelmansa ovat ennen muuta dekoratiivisia. Tuntuu siltä kuin hän ei olisi lukenut Lönnrotin ’toista stereotyperattua tekstilaitosta’ vaan monsieur Jean-Louis Perret’n ranskalaista käännöstä kansalliseepoksestamme, niin paljon on Maan synnyssä ’sacrea’. Mutta tämä on vain ulkonaista.

Silti Rantakin halusi tuoda esiin tekijän teoksen takaa: ”Kieltämättä on Klami tässä teoksessa sisäisestikin voimakkaimmillaan.” Eräänlainen viittaus subjektiivisuuteen sisältyy myös Pingoud’n arvioon. *Kalevala-sarjan* osista kirjoittajaan teki vaikutuksen varsinkin ’Maan synty’, ”jota kolkko ja raju intohimo ja räjähtävät purkaukset läpeensä hehkuttavat”.<sup>1701</sup> Hänen mielestään Klami oli suuri lahjakkuus ja uusi työ vahva lahjakkuuden osoitus, mutta säveltäjän oli vielä tarpeen löytää tie omaan itseensä. Toistaiseksi hän oli vielä liikaa Ravelin, Stravinskyn ja Puccinin vaikutteiden alainen.<sup>1702</sup> Näiden kolmen eri tyylejä edustavan säveltäjän asettaminen Klamin rinnalle viittaa siihen, että Pingoud’lla oli mielessä pikemmin tekniset keinovararat kuin ilmaisu – muulla tavoin olisi vaikeaa ymmärtää varsinkaan Puccinin nimen esiintymistä tässä yhteydessä. Kehtolaulun Pingoud huomautti mukailevan (parafrasera) hyvin suosittua venäläistä kansanlaulua.<sup>1703</sup> Klamin ”esikuviin” viittasivat ainoastaan ruotsin kielellä kirjoittaneet kriitikot Pingoud ja häntä vähemmän varauksellinen, Honegger-yhteydestä asiantuntevasti huomauttanut Buchert.<sup>1704</sup> Samansuuntaisen vaikutelman oli tosin saanut säveltäjältä – kuten edellä todettiin – ”omempia” piirteitä kaivannut Diktonius. Katila taas

1699 Buchert (1933): ”Tonmålningen är ståtlig och verkningsfull, även om verkningarna också i denna sats [Sampo smides] närmast äro av yttre art.”

1700 Buchert (1933): ”Musiken återspeglar tydligt komponistens vision av denna bedrift och de känslor den utlöser hos åskådaren.”

1701 ”Denna svit har sina stora förtjänster, framför allt i första satsen (Jordens födelse), som är genomglödgad av en dyster och våldsam lidelse med explosiva utbrott, och i sista satsen (Sampo smides), som intresserar huvudsakligen genom välbyggda stegringar.” Pingoud 1933.

1702 ”Han står t. v. ännu under intrycket av Ravel, Strawinsky och Puccini.” Pingoud 1933.

1703 Ks. luku 17.3.2. Kehtolaulu Lemminkäiselle, s. 649.

1704 Buchert (1933) kirjoitti ’Maan synnystä’: ”Det är naturligtvis inte lätt att skildra ett kosmiskt förhändelseförlopp i en knapp musikalisk impression, trots uppbådet av yttre effektmedel – ända till gränsen för det musikaliska – från alla upptänkliga klangfärger till den bara rytmen, i stil av Honeggers lokomotivfantasi.”

halusi nimenomaan torjua sellaisen mielipiteissä aiemmin esiintyneen painoituksen, että Klami toimi liikaa vaikutteiden alaisena:

Siinä [*Kalevala-sarjassa*] ainakin Klami puhuu täysin itsenäistä kieltä, hänen luova musikaalinen keksintönsä ja taiteellinen muotoamisensa on kokonaan omaperäistä. – – Klami kulkee omia latujaan. Uusia uria on taas avautunut suomalaisessa orkesterisävellyksessä.

Klamin orkesterinkäsittely sai osakseen useita kiittäviä mainintoja, eikä nimenomaan siihen liittyen tehty eksplisiittisiä tyyllillisiä rinnastuksia. Katilan mielestä säveltäjällä oli ”erikoiset lahjat orkesterin käsittelyyn”. Klami käytti ”sarjansa ääriosissa suurta koneistoa” ja osasi myös hallita keinoja. Hänen ”orkesterinsa soi aina suurenmoisesti”. Yrjö Suomalaisen mukaan *Kalevala-sarja* ”antaa vakuuttavimmalla tavalla käsityksen orkesterinhallinnasta”. Ranta kirjoitti: ”Klamista toistaa jokainen sanat ’loistava orkestroija’, ja niinhän onkin – –”. Nimimerkki K.A.I. katsoi, että ”Klamin kiitetty orkesteritekniikka loistaa nimenomaan mainituissa ääriosissa”. Diktoniuksen mukaan Klami voitti itsensä *Kalevala-sarjassa* ”teknisessä mielessä”. Pingoud’n ja Buchertin arvosteluihin ei sisälly lainkaan säveltäjän orkesterinkäsittelyä tai muita ”kuvauskeinoja” ja niiden hallintaa koskevia erillisiä mainintoja. Pingoud’n mielestä ja hänen esittämistään varauksista huolimatta Klamin kehitys vei ylöspäin. Suomalainen katsoi, että *Kalevala-sarja* oli ”edustavinta lahjakkaan säveltäjänsä tuotannossa”. Vain nimimerkki K.A.I:n mielestä Klami tuntui ”säveltäjänä toistaiseksi seisovan paikallaan.” Kirjoituksissa ilmeeneekin suomalaiseen säveltäjään ikään kuin luonnollisesti kohdistunut odotus kehittymisestä. Sen sijaan kehitystä ei välttämättä ymmärretty edistykseksi ainakaan missään musiikin suuntaa koskevassa yhteismitallisessa merkityksessä.

”Vaikea sarja uudenaikaista musiikkia, jonka prof. Schnéevoigt oli erityisen huolella harjoittanut ja jonka hän kohottavan innoitetusti johti, teki sinfoniakonsertin yleisöön syvän vaikutuksen”, Katila kiteytti arvostelussaan. Kun hänen mielestään ”uusia uria” oli ”jälleen avautunut suomalaisessa musiikissa”, hänelle arvostettavaa oli nykyaikaisuuden ohella selvästikin originaalisuus. Kuten on todettu, juuri Klamin originaalisuus asetettiin joissain kirjoituksissa kyseenalaiseksi. Toisaalta monissa arvosteluissa hahmotetaan Klamin paikkaa ajankohdan luovassa eurooppalaisessa säveltaiteessa. K.A.I. toteaa sammon takomisen säveltäjällä tapahtuneen ”uusaikaisin apuneuvoin: soinnutuksin ja soitinuksin”. Buchertin mielestä sävellyksen idiomissa ilmeni liittymistä nykyaikaisen (modern) musiikin yleisiin virtauksiin. Rannan arviossa nykyaajan tyyllillisenä kiinnekohtana erottuu Stravinskyn *Le Sacre du printemps*, Pingoud’lla Ravel, Stravinsky ja Puccini. Diktonius kuvaa poh-

dinnoissaan Klamin yhteydessä mainitsemansa uuskansallisen suuntauksen ajankohtaisena, kansainvälisenä musiikki-ilmiona säveltäjänimiseen Stravinsky ja Bartók. Näiden mainintojen perusteella ei käy päinsä arvioida, miten täsmällisesti hahmottuvaan tyylilliseen viitekehykseen tyylirinnastukset kirjoittajien havainnoissa asettuivat. Nykyaikaisuudesta ei näissä arvioissa siis puhuta edistyksenä eikä modernismina, eikä säveljärjestelmäkysymykseen kajota lainkaan. Klamin tarkoituksperät näyttäytyivät arvostelijoille yleisesti ottaen vilpittöminä. Hänen Kalevala-kuvauksensa otettiin vakavasti; sitä ei koettu uhmakkaaksi, provokatiiviseksi eikä humoristiseksi.

#### 17.4.2. Kantaesitys sodan keskellä 1943

Arvostelujen perusteella on kiistatonta, että Klamin kolmas sävellyskonsertti 29.10. 1943 on mainittava Suomen musiikin historiassa yhtenä sen suurista juhlahetkistä. Säveltäjää itseään koskevissa kuvauksissa siitä on aihetta puhua myös taiteilija-aseman ratkaisevana vahvistamisena.

Tauno Karila arvioi Klamin omassa lehdessä:

Musiikkielämässämme oli eilen merkkitapaus, sävellyskonsertti, joka taiteelliselta arvoltaan ja mittasuhteiltaan kohosi saavutuksiin, jotka tuottavat kunniaa säveltaiteellemme, ja joista voimme täydellä syyllä iloita. Uno Klamin nimi on jo kauan kuulunut luovan taiteemme edustavimpiin. Jo siitä pitäen, kun hänen ensimmäiset työnsä tulivat julkisuuteen, herätti hän huomiota omaperäisellä sanonnallaan. Uskollisena taideperiaatteilleen hän on luonut tyylin, joka selvästi kantaa omintakeisen luomisvoiman väärentämätöntä tuntomerkkiä. Klami on taiteilija, joka näkee probleemoita, ja joka pyrkii myöskin ratkaisuihin. Onnistumiselle luo taas loistelia tekniikka mahdollisuudet. Klamin taiteella on tähän saakka ollut ihailijansa ja myös epäilijänsä, mutta välinpitämättömäksi eivät hänen saavutuksensa ole ketään jättäneet. Hänen nimensä ympärillä on aina ollut sellaista sähköä, josta todellinen taiteilija tunnetaan.<sup>1705</sup>

Yrjö Suomalainen arvioi innostuneessa kuvauksessaan Klamin suursaavutuksen merkitystä: ”Täysi yliopiston sali ja innostus suuri, monen monia esiin-  
kutsumisia ja upeita kukkatervehdyksiä. Vakuuttavana esimerkkinä kaikki tämä siitä, että Klami on ’läpilyönyt’ mies.”<sup>1706</sup> Nimimerkki A.V. totesi *Ilta-Sanomissa* säveltäjän maineen vakiintuneen niin Suomessa kuin Suomen ulkopuolellakin, ”eikä kukaan enää voi olla tietämättä ja tunnustamatta, että Klami on nuoremman säveltäjäpolvemme loistavin edustaja, kaikkien muiden yläpuolella.” A.V. luonnehti Klami-iltaa ”luovan säveltaiteemme todelliseksi

1705 Karila 1943.

1706 Suomalainen 1943.

juhlaillaksi ja konserttikauden merkkitapahtumaksi”.<sup>1707</sup> Saman sanoivat useimmat kriitikot samantapaisin sanavalinnoin.<sup>1708</sup>

Musiikin puhtauden ja omaksi todellisuudekseen rajautuvan autonomian ihannetta noudattaen arvostelijat sulkiivat ympärillä riehuneen sodan kauhut kuvaustensa ulkopuolelle. Niihin viittasi vain Tauno Pylkkänen.

Sävellyskonsertit ovat aina suomalaisen musiikin merkkitapauksia. Onkin ollut aivan erikoisen ilahduttavaa todeta, ettei sota suinkaan ole karkoittanut muusia, vaan että luova työ sodan aiheuttaman henkisenkin painostuksen alaisena voi jatkua. Kuluvana syksynä on sävellyskonsertin antanut kaksi jo vakiinnuttaneen nimen ja maineen saavuttanutta keskipolven säveltäjäämme [Klami ja Heino Kaski].<sup>1709</sup>

Voidaan silti kuvitella, mitä Helsingin yliopiston päärakennuksen portaita konsertti-iltana nousseille helsinkiläisille – arvostelijoillekin – merkitsi irrottautuminen pelon, surun, huolen, epävarmuuden ja puutteen sävyttämästä arjesta ja omistautuminen Klamin soiville ajatuksille ylevien muistojen täyttämässä juhlasalissa. Voitaisiin ajatella, että Klamin arvostelumenestys johtui kriitikkojen valmiudesta osoittaa musiikille arvostusta erityisen vaativissa henkisen ja materiaalisen elämän olosuhteissa. Tällainen ajatus voi selittää kirjoituksia kuitenkin vain osittain.

Arvosteluista välittyvä vaikutelma, että konsertin esiintyjät olivat panostaneet osuuteensa epätavallisessa määrin isänmaallista ja säveltaiteellista puolestustahtoa. Tulkinnat olivat täyspainoisia.<sup>1710</sup> Kaikkein varauksettomin

1707 Virtanen 1943.

1708 Pesola (1943): ”Uuno Klamin sävellyskonsertti eilen yliopistossa muodostui odotusten mukaan aivan syyssoitantonkautemme merkkitapaukseksi.” Kuosma (1943): ”Eilinen sävellyskonsertti yliopistossa muodostui sekä Uuno Klamille että myöskin Suomen säveltaiteelle merkittävän voitokkaaksi tilaisuudeksi. – – Niin säveltäjä kuin ohjelman esittäjätkin joutuivat innostuneen yleisön lämpimien suosionosoitusten kohteeksi.” Pylkkänen (1943): ”Klamin sävellyskonsertti oli syksyn konserttikauden merkkitapahtuma ja samalla suomalaisen kulttuurin juhlahetki.” Palmgren (1943): ”Uuno Klamin kompositionskonsertt blev avgjort tonsättarens hittills största succé och dessutom helt enkelt en märkestilldragelse i vårt musikliv – –.” Parland (1943): ”Kompositörens säkert största framgång och en märklig händelse i vårt musikliv, kan man säga. Ty så positiva helafnär mår ej mången med.”

1709 Pylkkänen 1943.

1710 *Helsingin Sanomien* Tauno Karila (1943) kehui orkesteria johtaneen Toivo Haapasen valppautta, joustavaa eläytymistä, Klamin uudelle viulukonserttolle antamaa tyylinmukaista taustaa sekä *Kalevala-sarjan* viimeisten osien tulkinnan asianmukaista voimaa ja kauneutta. *Uuden Suomen* Yrjö Suomalainen (1943) antoi tunnustuksen ”siitä joka suhteessa täysipitoisesta tavasta”, jolla kapellimestari johti Klamin teokset Kaupunginorkesterin avustamana. *Iltasanomien* Aimo Pentti Virtasen, nimimerkki A.V:n (1943) mielestä kaupunginorkesteri soitti hyvin ja Haapanen johti konsertin ”mainiosti, huolellisella perehtyneisyydellä ja ilmeisellä innostuksella”. *Suomen Sosialidemokraatin* Väinö Pesola (1943) totesi kaupunginorkesterin kunnostautuneen ja kapellimestarin syventyneen Klamin sävelkieleen ”ilmeisellä hirtaudella ja asiantuntemuksella” sekä johtaneen



Klami-illan esityksellisestä puolesta kirjoitti kapellimestari-kriitikko Leo Funtek.

Tri Toivo Haapasella ja Kaupunginorkesterilla oli suuri ilta; vaikeudet olivat lukemattomat, eikä niitä ei hallittu ainoastaan varmasti vaan loistokkaasti. Myös Anja Ignatius ylitti itsensä; hänen imponoivan loistelias, energiantäyteinen, soinnillisesti intensiivinen ulkomuistista soittonsa oli omiaan herättämään arvostusta.<sup>1711</sup>

Useista kirjoituksista ilmenee, että yleisö juhli innokkaasti niin esittäjiä kuin säveltäjiäkin.<sup>1712</sup> Myöhemmin Ralf Parland mainitsi Klamin saaneen jalkojensa juureen niin yleisön kuin kritiikinkin.<sup>1713</sup> Loistokkaan Anja Ignatiuksen (1911–1995) panos viulukonsertton kantaesityksen solistina määrittä välttämättä osaltaan kaikkien konsertin muusikkojen taiteelliset tavoitteet poikkeuksellisen korkeiksi.<sup>1714</sup> Yleisön kannalta tämän on täytynyt merkitä sen Klamin itsensä hyvin tiedostaman, parhaimmillaan henkeäsalpaavaavan elämyksen läsnäoloa, joka suvereeniin soittimelliseen virtuoosisuoritukseen luonteenomaisesti liittyy.

Klamin omaan taiteelliseen menestykseen myötävaikutti kolmen erilaisen sävellyksen läsnäolo konsertissa. Näin tuli mahdolliseksi arvostaa säveltäjän saavutuksia eri lajien hallinnassa ja huomata, ettei hänen kynänsä jälki –

---

”teokset tarmolla, taidolla ja ymmärtämyksellä”. *Ajan Suunnan* Heikki Aaltoila (1943) piti johtajaa suurenmoisena, solistia hienona ja kaupunginorkesteria mainiona. *Karjalan Venni* Kuosma (1943) katsoi Haapasen ja orkesterin esittäneen vaativan ohjelman erinomaisesti. *Hufvudstadsbladetin* Selim Palmgren (1943) arvioi Haapasen suorittaneen johtajan korokkeella todellisen urotyön orkesterin musisoidessa kiinnostuneesti ja innoittuneena. Ralf Parland (1943) *Arbetsbladeti*ssa kirjoitti Haapasen johtaneen konsertin joustavasti ja ilmentäen ymmärtämystä Klamin musiikin erikoislaatua kohtaan.

1711 ”Dr. Toivo Haapanen och Stadsorkestern hade en stor kväll; svårigheterna voro oräkneliga och bemästrades icke blott med säkerhet utan med glans. Också Anja Ignatius överträffade sig själv; hennes imponerande briljanta, energifyllda, tonligt intensiva spel ur minnet var ägnat att väcka uppseende.” Funtek 1943.

1712 Karila (1943) kirjoitti: ”Konsertti saavutti myöskin suuren ulkonaisen menestyksen. Säveltäjä, solisti ja johtaja kutsuttiin lukuisin kerroin ottamaan vastaan salintäyteisen yleisön yhä uudelleen toistuvat suosionosoitukset.” *Ilta-Sanomien* nimimerkki A.V. (1943) raportoi: ”Säveltäjä joutui illan mittaan myrskyisän juhlinnan kohteeksi, jonka loputtomissa suosionosoituksissa ja kukkaispaljoudessa ilmeni yleisömmen varaukseton tunnustus. Niistä saivat runsaan osansa myös sävellysten erinomaiset esittäjät, Anja Ignatius, joka soitti hänelle omistetun konsertton taiturimaisesti ja verrattomalla äänellisellä kauneudella, sekä tri Toivo Haapanen, joka johti konsertin mainiosti, huolellisella perehtyneisyydellä ja ilmeisellä innostuksella. Kaupunginorkesteri soitti hyvin.” Ks. myös Pesola 1943, Aaltoila 1943 ja Kuosma 1943.

1713 Parland 1943.

1714 Viulukonsertton kantaesityksen vastaanotosta ks. myös Salmenhaara 1996a, 526–528. Antero Karttunen ilmoittaa *Kansallisbiografian* Anja Ignatius -artikkelissaan erheellisesti, että Klamin viulukonsertton ensimmäisen version kantaesitys Ignatiuksen toimiessa solistina tapahtui Tukholmassa maaliskuussa 1944. Karttunen.

joskus ilmeisine tyylimuistumineenkaan – perustunut sattumanvaraisuuteen. Voitiin todeta uuden viulukonserton sijoittuvan Suomessa edelleen keskeiseksi koettuun puhtaan, absoluuttisen musiikin maailmaan, jonka alueella säveltäjän näytöt olivat olleet kiistanalaisia.<sup>1715</sup> Tämä taas teki otolliseksi *Kalevala-sarjan* sävelkuvauksen näkemisen täydessä arvossaan. Jotkut arvostelijoista pitivät viulukonserton kantaesitystä sävellyskonsertin kaiken muun yli käyvänä antina, toiset innostuivat nimenomaan *Kalevala-sarjasta*. Tutustuminen sarjaan merkitsi useimmille arvostelijoille aiempien kokemusten perusteella jo tutuksi tulleen Klamin ilmaisutavan uutta kohtaamista. Siksi on ymmärrettävää, etteivät he nyt eritelleet sen tyylikelementtejä yhtä tarkoin kuin sarjan ensi version kantaesityksen yhteydessä. On myös oleellista muistaa, että säveltäjä oli sulauttanut muokkaustyön yhteydessä ensi version joitain jopa demonstratiivisesti muilta säveltäjiltä omaksuttuja tyylikelementtejä integroidummaksi osaksi kokonaisilmaisuaan. Arvosteluissa ei viitata säveljärjestelmäkysymykseen eikä liioin kysymykseen *Kalevala-sarjan* nyky- tai uudenaikaisuudesta tai mainitun ominaisuuden puuttumisesta.

Eräät arvostelijoiden ilmaisut osoittavat, etteivät Klamin musiikin aiemmin oudoiksi koetut piirteet olleet kokonaan lakanneet askarruttamasta heitä. Karila muistutti tästä eksplisiittisesti huomauttaessaan, että Klamin taiteella oli ollut ”ihailijansa ja myös epäilijänsä”. Monissa kirjoituksissa ilmenee siltikin pyrkimys tasapainottaa vastaavia varauksia tähdentämällä säveltäjän saavutusten perimmäistä arvoa ja omakohtaisuutta. Yrjö Suomalainen erityisesti tasapainoili varausten ja kiitosten välillä.

Erityisellä mielenkiinnolla, suorastaan uteliaana menee tällaiseen konserttiin, sillä Klamiin nähden ei suinkaan voi etukäteen tietää, mitä hän tarjoaa tai mitä kulloinkin hänen päähänsä on pälkähtänyt. Miksi, miten hän on tuon tai tämän teoksen ajatellut juuri sellaiseksi. Harvasanaiselta sävelniekalta voit sentapaisiin tiedusteluihin saada vastaukseksi ehkä ”kurillani vain” tai ainoastaan hymähdyksen, minkä voi tulkita kuinka kukin haluaa. Uno Klami on eräällä lailla arvoituksellinen, ettei sanoisi salaperäinen musiikkiaivoituksissaan.<sup>1716</sup>

Suomalaisesta Klamin lähellä oli tosin ”suuria ladunhiihtäjiä” – merkittävimpiä uudenaikaisia ranskalaisen säveltäjäkoulun edustajia mutta läheisempiäkin musiikki-ilmauksia ja joskus taustalla ”Sibeliuksenkin jättiläishahmo” –, mutta kyse ei ollut jäljittelystä. ”[N]uorella miehellä on omat sävelmietteensä ja oma ilmaisunsa.” *Kalevala-sarjan* Klami oli säveltänyt ”itsenäisellä tavalla”.

Itse 25-vuotias Pylkkänen viittasi keski-ikäiseen konsertinantajaan epiteetillä *enfant terrible*. Hän muistutti säveltäjän tuotannossa aiemmin todetus-

1715 Ks. varsinkin Virtanen 1943, Ranta 1943 ja Pylkkänen 1943.

1716 Suomalainen 1943.

ta aineksien kirjavuudesta ja eriarvoisuudesta ja huomautti, että ”toisinaan ei voikaan olla varma siitä, onko hänen satiirinsa harkittua vai tiedotonta hyvän maun lapsusta”. Klamin saavuttamasta ”teknillisestä mestaruudesta” kuitenkin johtui, että häntä oli aina kiinnostavaa kuulla. *Kalevala-sarjan* Pylkkänen luki nykyaikaisen orkesterimusiikin huomattavimpiin saavutuksiin: ”Säveltäjän monipuolinen mielikuviutus suorastaan temmeltää nerokkaissa näyissä maailman luomisesta tai Sammon taonnasta, ja hän loihtii orkesterista esiin mitä mielikuvituksellisimpia värejä ja kuvia.” On vaikeaa päätellä, mihin sarjan osaan arvostelija viittasi huomauttaessaan Klamin musiikin huumorista.<sup>1717</sup>

Muissakin arvosteluissa esiintyy viittauksia mestaruuteen ja nerokkuuteen. Aaltoila kirjoitti: ”Unohtumattomana soi jälleen mielessä myös mestarin Kalevala-sarja, tuo värikylläisten mielikuvien ja nerokkaan soitinnustaidon uljas, tarunhohtoinen, maalauksellinen yhteistulos.” A.V. totesi, että jos Klamin edellisestä sävellyskonserteista etsittiin ”sensatiota”, nyt ”tultiin kuulemaan musiikkia, jonka voima ja kauneus – sanalla sanoen nerokkuus – tuottavat kunniaa säveltaiteellemme”. Hänestä Klamin omaperäiset Kalevala-kuvitelmat olivat ”kerrassaan arvosteos”. Kuosman mielestä Klami oli ”suurimittaisten töitten mies”, ”taitava ja rohkea sävelseppo”, jolla oli ”alkuperäistä luomisvoimaa”. Hänestä tämä ilmeni *Kalevala-sarjassa* ja varsinkin sen nerokkaassa ensi osassa ’Maan synty’ ”erittäin edustavassa muodossa”. Palmgren katsoi koko sarjan tulvivan rehevää innoitusta ja usein mitä omaperäisintä keksinnän voimaa.<sup>1718</sup> Funtekin mukaan *Kalevala-sarjan* osaksi tuli illan suurin, ”suorastaan sensaatiomainen taiteellinen menestys”. ”Nämä suurisuuntaiset myyttiset näyt, tämä herkkätuntoisesti kuvaileva ajatuksen lento, tämä loistava melodinen kauneus on toteutettu ehdottomalla henkiselä ja teknisellä mestaruudella – palauttaen mieleen muiden suomalaisen musiikinluonnon suurten tapahtumien muiston.”<sup>1719</sup> Klamin hallinnan kokonaisuus-

1717 Pylkkänen (1943) kirjoitti: ”Hän edustaa musiikissamme aivan yksinäisenä ilmiönä niin harvinaista ominaisuutta kuin huumoria, vaikka toisinaan ei voikaan olla varma siitä, onko hänen satiirinsa harkittua vai tiedotonta hyvän maun lapsusta.” On mahdollista, että nuori kriitikko halusi tässä yhteydessä lähinnä korostaa Klamin aiemman tuotannon tuntemustaan. Toisaalta Yrjö Suomalainen (1943) arvioi: ”Hänen itsenäisellä tavalla säveltämänsä Kalevalasarjan eri osat, niistä ’Terhenniemi’ uutena, laadussaan mainioisti täydentävänä osana, antavat havainnollisesti huomata, miten kompasilmällä hän ilmaistavinaan kansanrunoaiheenkin avaamia näköaloja voi katsella.” Mikäli Suomalainen viittasi tällä sanavalinnallaan nimenomaan ’Terhenniemeen’, hän ei ollut erityisen avoin osan sadunomaiselle tunnelmalle.

1718 ”Hela sviter flödar av frodig inspiration, ofta högst originell uppfinningskraft, för att inte tala om den raffinerat virtuomässiga orkesterbehandlingen.” Palmgren 1943.

1719 ”Dessa grandiosa mytiska syner, denna sensitivt skildrande tankeflykt, denna lysande melodiska skönhet äro gestaltade med absolut andligt och tekniskt mästerskap – frambesvärjande minnet av andra stora händelser i finländskt musikskapande.” Funtek 1943.

nessaan nähdään tehneen arvostelijoihin niin vakuuttavan vaikutuksen, ettei enää ollut halua asettaa hänelle tyyllillisiä ennakkoehtoja tai muita hyväksyttävän sävellystavan normeja. Karila puhui suorastaan sarjassa ilmenevästä raudanlujasta taiteellisesta kurista. Implisiittisiin ennakko vaatimuksiin viittaa vain pari huomautusta, joiden mukaan *Kalevala-sarjan* kokonaismuoto oli 'Terhenniemen' myötä tullut täydelliseksi tai eheytyneeksi (Karila, Pesola). Joissain arvosteluissa mainittiin vielä erikseen Klamin "loistelias tekniikka" (Karila), "tekninen mestaruus" (Pylkkänen) tai "loistelias soitinnus" (Kuosma). Kun Klamille nyt yleisesti ottaen myönnettiin omintakeisesta luomiskyvystä ammentavan mestarin status, ei 'sisäisen' ja 'ulkoisen' vastakkainasettelullekaan ollut enää sijaa.

Yrjö Suomalaisen mainitsemien uudenaikaisten ranskalaisen säveltäjäkoulun edustajien ja Sibeliuksen jättiläishahmon ohella – ellei oteta huomioon Ralf Parlandin muistutusta 'Kehtolaulun Lemminkäiselle' käsittelemästä slaavilaisesta kansanlauluaiheesta – *Kalevala-sarjan* arvosteluissa ei puhuttu mitään enempää Klamille läheisistä musiikillisista "ladunhiihtäjistä". Venäläisiin säveltäjiin ei viitattu. Ei ole syytä yrittää liiaksi selittää sota-ajan asettamilla henkisillä ja ideologisilla ehdoilla arvostelijoiden kokemusta Klamin saavutuksen suvereeniudesta, hänen tyylinsähän oli muokkaustyön myötä kiistatta muuttunut. Sodan tunnelmia voidaan kuitenkin aavistaa siitä muiden arvostelijoiden näkemyksistä poikkeavasta suomalais-nationalistisesta painotuksesta, jonka Karila teki.

Sarjassa ilmenee mitä kauneimmin tavoin Klamin säveltäjäolemuksen supisuomalainen pohjasävy. Hänen mielikuvituksensa temmeltää kaukana muinaisten aikojen salaperäisyydessä, ja hänen melodiansa etsii yhteyden vanhaan, primitiiviseen kansanmusiikkiin, mutta samalla hän patoo sävelkudokseensa hämmästyttävän voiman, jonka hän antaa purkautua järjestyttävänä sointumassoina, jotka vyöryvät kuin hillitön kaaos, mutta joissa samalla tuntuu raudanluja taiteellinen kuri. "Maan synty", "Kevään oras", "Kehtolaulu Lemminkäiselle", "Sammon taonta", niin kuuluvat sarjan eri osien nimet. Niissä elää vanha myyttimaailmamme uuteen sävelpukuun puetussa asussaan [!].<sup>1720</sup>

Muiden vuoden 1943 sävellyskonsertin arvostelijoiden osalta voidaan päätellä, että he pitivät Klamin musiikin isänmaallista merkitystä ilmeisenä ilman että asia olisi pitänyt erikseen mainita.

---

1720 Karila 1943.

# Lopuksi

Lokakuussa 1943 musiikkiarvostelija Yrjö Suomalainen kirjoitti Klamin kolmannesta sävellyskonsertista: ”Kätkeytykö tuohon hiljaiseen mieheen to-della näin valtavan rikas mielikuvitus ja täydellinen orkesterin hallinta – on varmasti sellaisen ensi ajatus, joka kuultua säveltäjän jonkin teoksen esim. eilisessä konsertissa näki hänet ujonan tulevan lavan partaalle kiittämään val-tavista suosionosoituksista.”<sup>1721</sup> Partituurit muuntuvat konserttitapahtumas-sa kuulijoiden rikkaiksi elämyksiksi ja oivalluksiksi, mutta ne ovat esineinä hiljaisia ja ujoja kuten Uuno Klami ihmisenä. Edeltävillä sivuilla on pyritty valottamaan tuon hiljaisuuden taakse kätkeytyvää intohimoista, haltioitu-vaa, pitkäjänteistä ja usein yksityiskohtaista kulttuuriperinnön reflektointia, mutta myös taiteellista riippumattomuutta. Siinä missä musiikintutkimuk-sen ’kulttuurinen käänne’ on halunnut viimeksi kuluneiden vuosikymmenten aikana paljolti ohittaa kysymyksiä, jotka koskevat länsimaisen taidemusiik-kipерinteen ytimeen kuuluvaa luovan yksilön subjektiivista ja uudistavaa sitoutumista, on nyt haluttu lähestyä hänen omaa näkökulmaansa.<sup>1722</sup> Tämä tutkimus on syntynyt halusta käsitteellistää ja sanallistaa Klamin musiikkia, säveltäjän työtä ja taiteellista kehitystä, paikallisen, kansallisen ja kansain-välisen vuorovaikutusta hänen kokemuspiirissään sekä hänen asemaansa maailmansotien välisessä Suomessa sotavuodet ja *Kalevala-sarjan* lopullisen version kantaesitysajankohta (1943) mukaan lukien. Haasteena on ollut ku-vata hänen tyyliinsä erikoislaatua, kehitystä ja jatkuvuuksia, mutta myös sen muuntumista ja kulttuurisia sidoksia. Tässä yhteydessä polttavalta on Klamia yleisemmin tuntunut kysymys, onko Suomen varhaisen itsenäisyyden ajan musiikkielämä nähtävä sellaisessa surumielisessä valaistuksessa, joka sen

1721 Suomalainen 1943.

1722 Musiikkitieteellisellä menettelytavallani on yhtymäkohta esimerkiksi uskontotie-teessä käytettävän fenomenologisen metodin kanssa. Kyseisen suuntauksen varhaisen auktoriteetin Gerardus de Leeuwin (1890–1950) mukaan uskontojen tutkijan on ”[astut-tava] tilanteesta syrjään tarkastelemaan sitä mikä ilmestyy”. Kimmo Ketola, Heikki Pe-sonen, Tuula Sakaranaho ja Tom Sjöblom kirjoittavat: ”Uskonto on fenomenologeille *sui generis*, autonominen inhimillisen toiminnan alue, jota voidaan selittää vain sen omilla lainalaisuuksilla. Fenomenologian pyrkimyksenä on löytää faktuaalisen ja empiirisen aineiston takaa uskonnollinen idea, joka sen on synnyttänyt. Tällaisessa tehtävässä ei voida sivuuttaa ihmisten omia kuvauksia tai sosiaalista ympäristöä, jossa uskonnolliset ilmaisut ovat syntyneet. Ihanteena on lähestyä uskonan omaa näkökulmaa ja selittää, mikä merkitys uskonnollisilla toiminnoilla ja objekteilla on uskovalle itselleen.” *Uskonnot maailmassa* 2004, 23. Musiikillista ilmaisua ja uskonnollisia ilmaisuja lainkaan samasta-matta totean, että monimetodisen tutkimustapani yksi keskeinen tavoite voidaan kuvata samansuuntaisesti.

ylle välttämättä lankeaa silloin kun 1920-luvun modernismin nopea hiipuminen ymmärretään kulttuurin taantumuksen oireeksi.

Nyt on haettu vastauksia tarkastelemalla Klamin kehitystä hänen paikallisista, vuorovaikutteisista työskentelyolosuhteistaan käsin: pariisilaisista ja helsinkiläisistä. On selvitetty, mitä hänen taiteellisen erikoislaatunsa muotoutumiselle merkitsi kontakti ranskalaisen kulttuuripiirin kanssa. On rekonstruoitu Klamin oma näkökulma 1920-luvun puolivälin Pariisin musiikkielämään ottaen huomioon niin kosmopoliittisten ja kansallisten kuin historiallisten ja nykyaikaistenkin virikkeiden samanaikaisuus. On selvitetty hänen toimintansa vuorovaikutuksellisuuden ja hänen kotimaisen menestyksensä yhteyksiä. Kiinnostuminen Klamin omasta aikalaisnäkökulmasta on johtanut kriittisen etäisyyden omaksumiseen suhteessa nationalismiin ja modernismin narratiiveihin, joiden asema säveltäjää koskevissa arvioissa on tutkimuksen myötä tarkentunut.

Edellä on todettu Klamin aiemman, käytännönläheisen kosmopoliittisen identifikaation muuntuminen Pariisin-vuonna 1924–1925 selväpiirteiseksi taiteelliseksi asenteeksi, jonka välimatka romanttiseen, organistiseen kansakuntakäsitykseen on selvä. Myöskään säveltäjän kansanmusiikkisuhteen perusteella ei ole erottunut mitään yhtenäistä Suomi-identifikaation linjaa, joka kantaisi esimerkiksi nuoruudensävellyksestä *Keinulaulu & Polka Kalevala-sarjan* lopulliseen versioon saakka. Kysymys sävellysten mahdollisesta asemasta identiteettisymboleina on tässä keskeinen. *Keinulaulun & Polkan* pitkälle tulkinnanvarainen kosketuskohta kansanperinteen kanssa ei perustu suomalaisiin kansansävelmiin, vaan arkaisoiviin ja staattisiin piirteisiin, jotka kertovat tämän pienen sävellyksen syntyneen ”venäläisen” Stravinskyn vaikutuspiirissä. *Karjalaiseen rapsodiaan* taas sisältyy suomalaisten kansansävelmien tyyliin kirjoitettuja aiheita, mutta niiden moderni käsittelytapa ei vahvista kansallisesti vakiintuneita kansansävelmätulkintoja, vaan päinvastoin kiistää sellaisia. Kiistävä näkökulma on suomalaisten kansansävelmien sovituksissa heikompi; ennemminkin on oikeutettua luonnehtia niitä sävelmien moderneiksi tutkielmiksi. Helpointa kuitenkin olisi pitää *Karjalaisia tansseja Kalevalan* riemuvuodelta 1935 suomalaisen identiteetin symbolisena ilmauksena. Tanssit eivät niiden kansansävelmien hyväntuulisuutta kodikkaasti tähdentävä käsittely huomioon ottaen tuo säveltäjästä esiin uudistuvia puolia. Ne eivät toisaalta myöskään etäänny hänen aiemmin muotoutuneesta, Stravinsky-vaikutteisesta orkesterityylistään. Mitä *Kalevala-sarjaan* tulee, sen tapauksessa merkittävää on, että sarjan molemmissa versioissa suomalainen runolaulutyylit tulee kuvaan vasta viimeisessä osassa. On yhtä oleellista todeta, että sarjan lopullisesta, vuoden 1943 versiosta katosi sävellyssuunnitelmaan aiemmin kuulunut kiistävä näkökulma. Tämä kertoo säveltäjän uudesta yhteenkuuluvuuden kokemuksesta kansallisen Kalevala-sävellyksen

tradition kanssa Suomen jatkosodan ajankohtana.<sup>1723</sup> Kun Klamin kehitystä ei tulkita ohjelmallisesti nationalistisen narratiivin puitteissa, voi juuri kyseinen tärkeä huomio saada ansaitsemansa huomion. Arvostelupalautteessa edellä mainittujen sävellysten kansallista ominaislaatua ei yleisesti ottaen tähdennetty tavalla, joka esimerkiksi vertautuisi Oskar Merikannon kuuluisiin, kansallistunteeseen vedonneisiin sanoihin Sibeliuksen *Kullervon* kantaesityksen yhteydessä.<sup>1724</sup> Sen sijaan tuotiin esiin ilmaisun uutuus, nykyaikaisuus ja tuoreus, näin varsinkin *Karjalaisessa rapsodian* ja *Kalevala-sarjan* ensimmäisen, vuoden 1933 version tapauksessa.

Klamin kehitystä ei voida kuvata myöskään modernismin narratiivin puitteissa. Pariisin-syksynä 1924 hahmotellussa ja 1926 valmistuneessa *Habanerassa* säveltäjän sointukieli on dissonoivaa, mutta jo samojen aikojen tuotannossa ilmenee kiinnostusta bitonaalisiin ja polytonaalisiin asetteluihin, niihin liittyvän tonaalisen ambivalenssin ylläpitämiseen sekä tekstuuri- en tasojen eriyttämiseen. Klamin uudistavat pyrkimykset eivät ilmene vain säveljärjestelmän alueella, vaan esimerkiksi klassis-romanttisen musiikki-kirjallisuuden perinteisten arvojen kiistämisenä eri tavoin, kuten epäekspressiivisyyden, staattisuuden, arkipäiväisyyden, aistillisuuden ja primitiivisen keinoin. Tällaisten ominaisuuksien perusteella Klamin sijoittaminen osaksi kansainvälistä ”edistyvää” virtausta olisi helppoa, mutta niiden rinnalla ilmenevä intohimoinen omistautuminen venäläis-ranskalaisen orkesterityylin keinovarojen haltuunotolle ei mukaudu modernistiseen diskurssiin. Kyseisen, jo pitkät perinteet ennen Klamia omanneen orkesterityylin haltuunotto merkitsi kansallisen luovan suomalaisen säveltaiteen kannalta samalla uudistumista. Tutkimuksessa on päätelty, että Klami pohti säveltäjään kohdistuvaa uuden tuottamisen velvoitetta viimeistään Pariisin-vuotenaan yleisöpsykologian näkökulmasta. Juuri yleisön ja esittäjien näkökulman omaksumisella olikin ilmeisesti merkitystä Klamin menettäessä kiinnostuksensa ”atonaalisuuteen”. Omistautuneet esittäjät ja yleisö olivat vaikutusvaltaisten tukijoiden ohella Klamin menestyksen takaajia. Hän otti omasta puolestaan nämä huomioon – ja sai maineen suomalaisen musiikin sunnuntailapsena.

Uudistumisen ihanne ilmenee Klamilla myös hänen Stravinskyssa näkemänsä mukautumiskyvyn ja uudistushalun ihailuna. Tauno Karila kirjoitti *Helsingin Sanomissa* *Kalevala-sarjan* lopullisen version kantaesityksen yhteydessä: ”Klami on taiteilija, joka näkee probleemoita, ja joka pyrkii myöskin ratkaisuihin.”<sup>1725</sup> Kriitikon muotoilu näyttää ennakoivan tapaa, jolla toi-

1723 Vrt. Klami 1973, 53. Ks. myös luku 17.1. Kalevala-sarjan syntyvaiheet, s. 609.

1724 Oskar Merikanto kirjoitti: ”Hän sivelee korviamme suomalaisilla sävelillä, jotka tunnemme omaksemme, vaikkemme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet.” Ks. Salmenhaara 1996, 65.

1725 Karila 1943.

sen maailmansodan jälkeen viitattiin säveltäjiltä odotettuun modernistiseen ihanteeseen, yksittäisen teoksen käsittämiseen itse muotoillun musiikillisen ongelman ratkaisuksi. Suurten sinfonikkojen, suomalaisittain Sibeliuksen saavutuksista musiikillisen muodon kysymysten parissa on puhuttu samantapaisin termein. Klami ei ollut musiikillisen muodon uudistaja, eikä ole tiedossa, miten hän itse oli mahdollisesti ruokkinut edellä mainitun arvostelijakollegan ajattelutapaa, mutta hän oli hankkimastaan sävellystekniikasta ylpeä.<sup>1726</sup> Edeltävillä sivuilla on osoitettu, kuinka tekniikan elementit Klamilla kytkeytyivät muotoa, ilmaisua ja musiikin kuvauspiiriä koskeviin ratkaisuihin. *Kalevala-sarjan* tapauksessa tällaisten perusainesten käyttö kehittyi aiempaa vivahteikkaammaksi, vähemmän summittaiseksi.

Kun tässä tutkimuksessa on paneuduttu identiteetin ilmauksiin Klamin musiikissa, on huomattu, että Pariisin-aikoihin 'Keinulaulun' rinnalle ilmestyi *Habanera*, 'Polkan' oheen cake-walk. Kansanomaisten ja topografisten viitteiden esiintyminen ei vain sävelkielessä vaan jopa otsikkotasolla on tulkittu melko demonstratiiviseksi kosmopoliittisen identiteetin manifestaatioksi, jonka hahmottumista taiteelliseen muotoon hänen ajankohtainen musiikillinen ympäristönsä tuki. Osallistuttaisiin diskurssiin, jolla ei ollut välttämättä vastinetta Klamin omassa ajattelussa, mikäli *Karjalaiseen rapsodiaan*, kansanlaulusovitukseen ja sävellykseen *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* viitattaisiin Sulho Rannan soveltamalla tyylikäsitteellä 'kansallinen modernismi' tai viimeksi mainittua ilmaisua mukaillen termillä 'kansallinen antiromantiikka'. Olisi nurinkurista, mikäli Klamin harjoittamasta kansallisten ikonien arvon kiistämisestä nimenomaan puhuttaisiin kansallisena tyylinä. Mainitut sävellykset kiistävine ominaisuuksineen olisikin nähtävä osana säveltäjän antiromanttisia ilmauksia laajasti ottaen muiden, varsinaisesti kansallisiin kysymyksiin kietoutumattomien sävellysten rinnalla. Musiikin ja otsikkojen implikoimat kansanomaiset ja topografiset viittaukset vähenevät Klamilla sekä "kansalliselta" että "kansainväliseltä" osaltaan 1930-luvun mittaan samanaikaisesti. Tämä huomio osaltaan perustelee identiteettikysymyksen käsittämisen yhdeksi, erottamattomaksi Klamin säveltäjän tietoisuuden osa-alueeksi. Tarkoitushakuinen identiteettikysymyksen problematisoiminen ja

1726 Kun Klamin orkesterifantasia *Aurore boréale (Revontulet)* oli saanut marraskuussa 1948 kantaesityksensä, nimimerkki P.S. (Paul Sjöblom) siteerasi säveltäjää englanninkielisessä haastattelussa: "The day after the world première of his new symphonic poem, *Northern Lights*, Uno Klami, the color virtuoso of contemporary Finnish music, suffered an acute attack of the blues. 'The critics wrote that the piece lacked the tonal fireworks one had a right to expect from the title,' he complained. 'It's no trick to pack a composition with brilliant effects – not with my technique. I could've written the kind of piece the critics seemed to want in a couple of weeks. But it took me two and a half years to compose this piece. –'" Päiväämätön lehtileike ilman lehden nimeä Klamin leikekirjassa. Klamin vaikutelma kritiikin toiveista näyttää olevan liioiteltu.



yleisön odotusten haastaminen on *Kalevala-sarjan* lopullisessa, vuoden 1943 versiossa väistynyt ilman että säveltäjä millään tavalla peittelisi tyyliinsä kosmopoliittista taustaa.

Seurattaessa Klamin pitkäjänteistä omistautumista sävellystekniikkansa ja erityisesti venäläis-ranskalaisen orkesterityylin kehittämiseksi ollaan kosketuksessa kosmopoliittisen säveltäjäidentiteetin vähemmän näkyvän, vähemmän demonstratiivisen alueen kanssa. Klamin tyyllinen orientoituminen merkitsee klassis-romanttisen soitinmusiikin lajien suhteellisen syrjäistä asemaa ja kuvailevan musiikin painoa hänen sotienvälisessä tuotannossaan, mutta sävelkielen implikoimat formaalit haasteet saattoivat ohjata muussa mielessä hänen identiteetin ilmaisujaan. Klami puhui Pariisin monista musiikkivirtauksista harhaanjohtavasti yleistäen, kun hän perusteli opintomaakaansa myöhemmin toteamuksella, että hänelle sopi ”kaikkein parhaiten – sellainen koulu”.<sup>1727</sup> Ilmeisesti hän viittasi elävien säveltäjien Ravel, Schmitt, Stravinsky ja de Falla edustamaan ja kehittämään suuntaukseen. Yksin näiden säveltäjänimien, mutta vielä ilmeisemmin tiettyjen Klamin ihailemien teosten kautta selviää, ettei suomalainen säveltäjä hahmottanut luomistyölleen paikkaa modernismin ajankohtaisessa eturintamassa. Pariisin-vuoden tuotannossa kulttuurinen asemoituminen ilmenee myös eläytymisenä *la belle époqueen* henkeen lyyrisissä karakterikappaleissa, joiden ranskalaiset esikuvat voivat olla helpostikin tunnistettavia. Orientalismilla oli hänen ihailemiensa säveltäjien tuotannossa merkittävä osa, mutta sen hurmioituneisuus ei tullut hänen oman musiikki-ilmaisunsa alueeksi.

Kun Klami käänsi selkänsä edistyvän musiikin, kansakuntaorganismin ja orgaanisen teoksen ihanteille, hänen luovuutensa käyttöön tarjoutui maailman musiikki historiallisine kerrostumineen ja topografis-etnisine kiinnekohtineen. Hänen eklektisminsä ei ilmene pelkkänä kulttuurisena asemoitumisena. Se toteutuu myös sävellysten sisältäminä muiden säveltäjien tyylien lainauksina, joita on ennemminkin sulautettu sävelkudokseen kuin esimerkiksi Mahlerin tapaan rajattu ja käytetty viittauksina sävelorganismin piiristä sen ulkopuolelle. Klamin lähipiirissä Sulho Ranta pohti vuonna 1929 kysymystä, joka lieenee askarruttanut myös säveltäjätoveria: ”Miksi aina puhutaan sävelaiheiden, soinnutustavan ja soitinuskien ’lainaamisesta’ joltain toiselta säveltäjältä. Miksi ei kukaan kysy: kuinka moni säveltäjä on plagioinut Beethovenin *muotoa*.”<sup>1728</sup> Mitä mieltä Klamin menettelyn taiteellisesta osuvuudesta yksittäisissä tapauksissa ollaankin, on varottava yksioikoisesti päättelemästä, että menettelytapa oli tahaton. Tämä tutkimus ei ole voinut esittää ehyttä kuvausta Klamin taidefilosofiasta eikä tyhjentävästi päätellä, mitä säveltäjän taiteelliset vaikuttimet kulloinkin olivat. On kuitenkin muistutettava, että

<sup>1727</sup> Helenius 1960 ja Helenius 1993, 133.

<sup>1728</sup> Ranta 1929.

säveltäjien originaalisuutta, historiallisia siteitä ja viittauksia koskevat pohdinnat olivat hänen nuoruusaikanaan intensiivisiä. Myöhemmin (1953) hän kirjoitti kriitikkona Stravinskyn *Oedipus Rexistä*: ”Vaikka Stravinsky tässä, kuten useissa myöhemmissä sävellyksissään, sekoittelee mukaan erilaisia lähdeaineita kuten Bellinin aikaista italialaista oopperaa, Tšaikovskia jne. saa hän syntymään oman tyylillisen yhtenäisyyden, joka ei voi olla mitään muuta kuin Stravinskia.”<sup>1729</sup> Mikäli Klamin erikoislaatuista perinnetietoisuutta, läpi vuosikymmenten jatkunutta syventymistä Chabrierin, Rimski-Korsakovin, Ravelin, de Fallan ja Stravinskyn orkesterinäkemukseen kuvattaisiin Constant Lambertin Stravinskyn yhteydessä käyttämin termein halventavasti ”sovelletuksi soitinnukseksi”, yksittäisen säveltäjän riippumattomuuteen musiikkikulttuurin muiden toimijoiden panoksesta kohdistettaisiin vinoutuneita odotuksia.<sup>1730</sup>

Kulttuuriset nationalismit olivat yleisesti pätevän korkeakulttuurin variantteja ja vuorovaikutuksessa keskenään.<sup>1731</sup> Musiikkiopistoaikana Klamin ympärillä oli runsaasti ranskalaista musiikkikulttuuria koskevaa asiantuntemusta. Hänen Pariisin-oleskelunsa ajankohtana Ranska ja sen pääkaupunki olivat kuitenkin toiset kuin Robert Kajanuksen, Armas Järnefeltin, Toivo Kuulan ja Leevi Madetojan opintomatkojen aikaan – ihmiskunta oli kokenut maailmansodan. Tämän tutkimuksen tapa hahmottaa niitä spesifejä muotoja, joita kansallisen ja kansainvälisen vuorovaikutus sai kansallisajattelun valtakaudella yksittäisen säveltäjän luovassa toiminnassa, ei ole sellaisenaan sovellettavissa muiden suomalaisten säveltäjien kuin Klamin kehityksen analyysiin. Klamia eivät liikuttaneet häntä Pariisin musiikkielämässä ympäröineet kansallisen sitoutumisen vaatimukset. Toisaalta kuten Kajanus ja Järnefelt, hänkään ei kohdannut kosmopoliittisessa musiikkikeskuksessa vain ranskalaisia, vaan myös ranskalaisia innoittaneita kansainvälisiä musiikki-vaikuttajia. Häntä itseään koskettivat varsinkin venäläisiä ja espanjalaisia perinteitä vaalivat säveltäjät, mutta hänen musiikkinsa kertoo myös vastaanottavaisuudesta aikakauden provokatiivisille antiromanttisille korostuksille.

Uuno Klamin kotimaisesta urasta tuli menestyksekkäs. Hän syrjäytti yleisön ja esittäjien suosiossa pian vanhemmat modernistisäveltäjät Aarre Merikannon, Väinö Raition ja Ernest Pingoud’n ja jätti varjoonsa niin Sulho Rannan kuin muutkin opiskelutoverinsa. Kun sotienvälinen musiikki-Suomi palkitsi kai-kista tuona aikana julkisuuteen astuneista säveltäjistä runsaimmin juuri Kla-

1729 Klami 1953a.

1730 Vrt. Lambert 1934, 310.

1731 Samson, *Rewriting Nineteenth-Century Music History*, s. 8. Ks. myös tämän tutkimuksen luku 2. Sivilisaatio, kansallinen kulttuuri ja säveltäjän yhteiskunnallisen yhteenkuuluvuuden symbolinen toteutuminen.

min, se osoitti kiitollisuutta säveltäiteilijälle, jonka kehitys oli suuntautunut opintovuosista alkaen omaehtoisuuden ja henkisen vapauden merkeissä. Siinä ilmiössä, ettei suomalainen musiikkikulttuuri pystynyt valmistamaan menestystä kenellekään muulle nousevalle nuorelle säveltäjälle kyseisenä ajanjaksona, on vaikeaa olla näkemättä merkkejä suomalaisen musiikkikulttuurin heikkoudesta. Mikäli tämän ajatellaan kertovan suomalaisen musiikkielämän konservatiivisuudesta, on kuitenkin huomattava, että Klamin taholta hyväksyttiin paljon epäsovinnaisuutta ja uudistumista eri muodoissa.

Huolimatta Klamin uran epätavallisuudesta hänen ammatinharjoitussensa formatiivista vaihetta on valaisevaa tarkastella osana sukupolvi-ilmiötä, joka erottuu melko selväpiirteisenä Merikannon, Pingoud'n ja Raition tyyllisessä radikalisoitumisessa nähdystä niin sanotusta Suomen musiikin 1920-luvun modernismista. Erkki Melartin valmisti johtamassaan Helsingin musiikkiopistossa ja sen suomenkielisten sävellyso opiskelijoiden luokassa edellytykset nuorten säveltäjien henkilökohtaisimpien taipumusten mitä vapaimmalle kehittymiselle kansalaissodan–vapaussodan jälkeen. Tämä luovan suomalaisen säveltaiteen kehitysvaihe erottuu kansainvälisessä vertailussa erikoislaatuise- en etenkin verrattaessa sitä kehitykseen sellaisissa perinteikäissä, nyt kansallisia ja paikallisia perinteitä vaalineissa musiikkikeskuksissa kuin Pariisissa ja Wienissä. Klamin kosmopoliittinen identifikaatio ja kiinnostus venäläisten säveltäjien musiikkiin saivat Melartinin puolelta epäilemättä vahvan tuen. 1920-luvun lopulla tässä piirissä ajateltiin laajalti, että ”atonaalisuus” oli menettänyt ajankohtaisuutensa ja jäänyt menneisyyden osaksi. Kajanuksen Aarre Merikannelle esittämä kuuluisa ”perääntymisen” vaatimus on äärimmäinen esimerkki kulttuurihegemonian taiteilijayksilön ylle langettamasta vallasta. Atonaalisuuden ohimenneeksi käsittänyt ajattelutapa oli kuitenkin myös kansainvälisesti voimakas ja erityisen yleinen Pariisin vaikutuspiirissä. Huomio asettaa laajempaan ajatusyhteyteen kysymyksen suomalaisten vallankäyttäjien vastuusta.

Edellä on voitu kiinnittää huomiota myös siihen, millaisella tavalla Klamin musiikkiajattelun aiempi suomalainen tausta sai säveltäjän Pariisinvuotenaan 1924–1925 kokemassa taiteellisessa uudistumisessa kantavuutta. Säveltäjä oli joutunut ranskalaisen musiikkikulttuurin säteilyn piiriin jo kotimaisten opintojensa aikana. Pariisin-aikana uudet virikkeet törmäsivät aiempiin ajattelumalleihin. Nyt Klami omaksui vapauden ammentaa sekä ajankohtaisista antiromanttisista virikkeistä että musiikkiohjelmistojen ja -tyyli- en historiallisista kerrostumista. Hänen ajatteluaan eivät sitoneet sellaiset tyyllistä suuntautumista säätelevät käsitteet kuin orgaaninen suomalaisuus, orgaaninen teos, originaalisuus ja musiikin edistys. Kun hän ajankohtaisesta pariisilaisestakin ihanteesta poiketen näyttäytyy tyyllisesti eklektisenä ja vapaana niin edistymisen kuin kansallisen sitoutumisenkin vaatimuksesta,

tutkimuksessa ei ole lopultakaan varmistunut, missä määrin hänen suuntautumisensa oli ohjelmallista. Sen sijaan on päätelty, että uuteen suuntautumiseen myötävaikuttivat huomiot Pariisissa menestyksekkään uuden musiikin yleisöpsykologiasta.

Antiromanttisen asenteen omaksuminen tapahtui Klamilla ilmeisesti luovuutta koskevan kriisin kautta. Näin ilmenee, kuinka luova yksilö joutuu hakemaan luottamuksen taiteellisten valintojensa merkitykseen sisäisestä kokemuksestaan; rinnastus uskontofenomenologian tutkimuskohteeseen on juuri tässä kohdin valaiseva. Jos ajatellaan ettei musiikin historia koske ainoastaan teoksia, instituutioita ja rakenteita, vaan myös toimijuutta, Klamin vuodenvaihteen 1924–1925 taiteellisen käymistilan, eksistentiaalisen erillisyyden ja sairauden leimaamassa elämäntilanteessa voidaan nähdä hänen tuotannossaan pitkälle tulevaisuuteen kantava transformatiivinen hetki – ’tapahtuma’ Alain Badioun tarkoittamassa merkityksessä.<sup>1732</sup>

Jos halutaan ajatella uudella tavalla modernismia, on ajateltava uudella tavalla konservatiivisuuttakin.<sup>1733</sup> Suomalainen kansallinen kulttuuri ei sallinut Klamille kaikkea, mutta se oli hänen suhteensa joustava. Hänen suosionsa perustaksi ei yleisön ja lehdistön taholla muodostunut konservatiivinen ennakoitavuus, vaan yllätyksellisyys ja odottamattomuus.<sup>1734</sup> Hän näyttää oletta-  
neen yleisönsä identiteettipohdintojensa osapuoleksi silloin, kun hänen sävellyksensä aihe muotoutui epäsovinnaisesti kansallista identiteettiä koskevasta näkökulmasta, samoin kuin hän monilla muillakin tavoin leikkitteli musiikissaan kuulijoiden totunnaisilla odotuksilla tai – Sulho Rannan sanoin – leikki todella. Klamin menestyksen toinen keskeinen peruste, venäläis-ranskalaisen

---

1732 Vrt. Samson, *Rewriting Nineteenth-Century Music History*. Samson kirjoittaa: ”I’ve also been reading Alain Badiou, whose work on the ‘event’ seems germane to how we write cultural histories in these days, even if this involves some element of creative misreading. Briefly, an ‘event’ involves some sort of exceptional break with the status quo, usually occurring in a context where prevailing values have been at least temporarily neutralized. The flow is, as it were, arrested, and in the space left available (‘the evental site’) new directions, alternative visions, become possible, driven by human agency. I think this has relevance for the writing of music history. Music history, I’m anxious to suggest, is not just about works, institutions and structures. It is also about agency, about actions occurring within a practice, and often diverging from the ethos of a practice. Just as, on another level, there is often a divergence between the interests of practices and the institutions that house them. It is interesting to contrast this approach, suggestive of explosive transformative innovation, with a more traditional, Dahlhausian view. These are two very different representations of the dynamics of cultural history, and it now seems to me necessary and important to find some accommodation between them: between Dahlhaus’s *kairos* and Badiou’s ‘event’, between structures and agencies, in the terms of a wider debate in the Social Sciences.”

1733 Ks. Samson 2008, 24 ja s. 25, viite 9.

1734 ”Kurillani vain”, säveltäjä saattoi selittää arvostelijakunnan edustajalle taiteellisia perusteitaan. Suomalainen 1943, ks. luku 17.4.2. Kantaesitys sodan keskellä 1943, s. 681.

orkesterityylin viimeistelty esityksellinen haastavuus, ei sekään kerro musiikkikulttuurin konservatiivisuudesta. Säveltäjä sai rakentaa tätä Suomessa uutta orkesterityyliään lehdistön ihailun kohteena, jolloin kansainväliset esikuvat todettiin avoimesti ja yleensä myönteisesti. Orkesterinäkemyksensä ansiosta hän voitti musiikkinsa esitaistelijoiksi suomalaisia eturivin kapellimestareita, joista Georg Schnéevoigt oli sähköistävin. Klamin suuri kansallinen menestys rakentui oleellisesti Helsingin kaupunginorkesterin piirissä. Siellä säveltäjä kuitenkin kohtasi myös taiteellisen liikkuma-alueensa rajat. Kansalliselta kannalta provokatiivisen humoristinen *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* ja espanjalaisväritteinen orkesterisarja *Merikuvia* jäivät siellä vaille esitystä; viimeksi mainittu soitettiin kokonaisuena sarjana hänen elinaikanaan vasta vuonna 1960. Toista maailmansotaa lähestyttäessä kaupunginorkesteri esitti häneltä kasvavassa määrin suomalaisuutta tavalla tai toisella artikuloivia sävellyksiä, jolloin muut teoksista saivat aiempaa vaatimattomamman sijan ohjelmistossa.

Uuno Klamin musiikin erittely ei ole tämän tutkimuksen myötä loppuun suoritettu. Tarkastelun kohteeksi valitun kehityslinjan ulkopuolelle on jäänyt monia teoksia, joihin ei ole voitu edes viitata. Kansallisuus – kosmopoliittisuus -akseli, jonka kautta säveltäjän muuttuvia identiteettipositioita nyt on valotettu, auttaa tuomaan esiin suhteellisen selväpiirteisen tuotantoa koskevan kehityskaaren. Jos Klamin sävellystyötä seurataan esimerkiksi eri lajien alueella, yleiskuva muuttuu epäyhtenäisemmäksi. Kun orkesterityylin erittelyn tarkoituksena on nyt ollut perustavien menettelytapojen ja jatkuvuukseen osoittaminen valikoitujen esimerkkien muodossa, on selvää, että Klamin orkesteritaiteesta kokonaisuutena on annettu kapea kuva. Sama koskee säveltäjän soinnunkäyttöä, jonka kehitys ansaitsisi täsmällisemmän, yksityiskohtaisemman kuvauksen. Klamin sävellystekniikan tarkempi erittely jää siis vastaisen tutkimuksen tehtäväksi samoin kuin sen selvittäminen, miten säveltäjä eteni kuvatuista lähtökohdista sodan jälkeen kohti *Aurore boréalen*, *Karjalaisen torin*, *Pyörteiden* ja muiden teosten uudistuvaa, aiempaa abstraktimpaa ilmaisua. Tällä tutkimusalueella Kalevi Ahon tutkielma ”Uuno Klamin alkusoitto Karjalainen tori” (2003) on huomionarvoinen avaus. On selvää, ettei säveltäjän toisen maailmansodan jälkeinen tuotanto ole sotienvälistä vähemmän kiinnostavaa. Monet siihen kuuluvat kypsät mestariteokset ansaitsisivat tutkimuksellista huomiota samoin kuin Klamin henkisesti kapeutuva asema dodekafonian tehdessä 1950-luvulla maihinnousun Suomen musiikkielämään.

Tämän Klami-tutkimuksen valossa näyttää suorastaan polttavan tärkeältä, että musiikintutkijat vastaisuudessa tarkastelevat Suomessa maailmansotien välisenä aikana syntynyttä taidemusiikkia sen kaikessa monimuotoisuudessa, vanhentuneista diskursseista luopuen ja säveltäjien kansainväliset

kiinnekohdat vahvasti esiin tuoden. Myös käsite 1920-luvun modernismi on informaatioarvoltaan vähäinen. Merikannon, Raition ja Pingoud’n taiteen ja musiikkiajattelun kriittinen erittely ja kontekstualisointi voivat vain täsmentyä, mikäli käsitteen takaa alkaa entistä selvemmin erottua kuohuvan ajan musiikkivirtausten runsaus ja rikkaus. Vapautuminen vanhentuneista diskursseista sallisi nykyistä paremmin myös sen pohtimisen, missä määrin suomalainen luova säveltaide edustaa sellaista inhimillistä, yksilökeskeistä, autenttista ja vapaata ilmaisua, jota Milan Kundera on kuvannut antimoderniksi modernismiksi ja pitänyt Euroopan pienkansoille ominaisena. Tomi Mäkelä kirjoittaa:

Kunderan näkökulmasta 1900-luvun vääristyneeseen muotimodernismiin liittyy teknokraattisia piirteitä, ylikorostunutta järjestelmällisyyttä, itsერიოთისთნის ფუნქციების შესრულებას, ულტრა რაციონალიზმს, უმეტეს მეთოდურობას, საქმიანობის კონცენტრაციას, ადამიანის ადგილის, განსაკუთრებით კი სოციალური ურთიერთობების, და ყოველივეს, რაც ინდივიდუალური ისტორიის განვლიდან.

Pian sodan päätyttyä, Virolahdella 30.5. 1947 päivätyssä kirjeessä, Klami kirjoitti Sibeliukselle:

Kiitän sydämellisesti Teitä antamastanne valokuvasta, jonka ystäväni Jussi J. [Jalas] äsken toi minulle. Tulen aina pitämään sitä, samoin kuin siihen kirjoitettua tervehdystä mitä suurimmassa arvossa.

Olen taas tullut tänne kotitienoille kesäksi. Tuossa on Pitkäpaasikin aivan ulottuvilla, mutta valitettavasti tällä hetkellä vielä meille suljettuna alueena. Ihmeellisesti vain viihtyy synnyinseudulla. Vaikka kivet ja kuopat, kummut ja vuoret tuntuvat matalammilta kuin lapsuusvuosina, eivät ne ole mitään menettäneet muistoistaan ja viehätyskseen.

Kunnioittavin terveisin

Uuno Klami<sup>1736</sup>

Miten tiuhaksi nuorempi säveltäjä lieneekään mieltänyt ”suuren tammen” varjon ja miten armottomaksi hän lienee kokenut kilpailutilanteen suuren edeltäjän kanssa, yllä olevista riveistä voidaan lukea Sibeliuksen myötämielen koskettaneen häntä syvästi. Riippumattoman musiikkiajattelijan ja kansainvälisen kuuluisuuden suopeus puhutteli häntä, itsestään ammentavaa luovaa yksilöä, henkilökohtaisella ja yleisinhimillisellä tavalla. Klami ei omasta puolestaan tahtonut lähestyä Sibeliusta sovinnainten sanakäänteiden muodossa. Mikäli hän suri sodassa Neuvostoliitolle menetettyä Virolahden ulkosaarta

1735 Mäkelä 2010, 14.

1736 Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, Jean Sibelius, Kirjeenvaihto, saapuneet kirjeet, kansio 34.

Pitkäpaatta, hän ei tahtonut vuodattaa katkeruuttaan suomalaiselle merkikimiehelle. Kahden säveltäjäsubjektiivisuuden yhteys nosti hänen taiteilijan itseymmärryksestään esiin kotiseudun merkityksen luovan vapauden ja henkilökohtaisen turvallisuuden lähteenä. Tämän intiimin osan itsestään Klami halusi uskoa Sibeliukselle. On kuin kaksi säveltäjää olisivat halunneet vahvistaa sodan jälkeen toistensa uskoa elämän ja taiteen merkitykseen. Virolahti ja Sibelius olivat kuitenkin osa Klamin mielikuvamaailmaa jo sotienvälisenä aikana. Tässä Virolahti ja Sibelius muistuttavat siitä, ettei Klamin vuorovaikeutus suomalaisen kansallisen kulttuurin ja sen vallankäyttäjien kanssa voinut valjastaa hänen luovaa mielikuvitustaan ytimiin saakka. Hän mukautui ja verkostoitui, mutta hänen urastrategioidensa yläpuolelle voidaan kuvitella hänen taiteellisen vapautensa ilmakehä.

Klamin musiikillisen ajattelun jatkuvuuksia muuttuvassa Suomessa



# Lähteet ja kirjallisuus

## Arkistolähteet

- Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Opéra, Pariisi.  
Opéra Comique, Régistre du Théâtre National de l', 1923–1924, 1924–1925.
- Bibliothèque Nationale de France, Département de Musique, Pariisi.  
Société des Concerts du Conservatoire National de Musique, La, Programmes des concerts.  
Säveltäjä Florent Schmittin kirjoittamat kirjeet  
Helsingin kaupunginorkesterin arkisto. Helsinki.  
Teoskohtainen esityskortisto, OPAS-arkisto-ohjelma.
- Joensuun maakunta-arkisto, Joensuu.  
Suomen Pariisin suurlähetystön asiakirjat. Asiainhoitaja Gripenbergin 19.8. 1924 allekirjoittama Uno Klamin oleskelutodistus.
- Kansallisarkisto, Helsinki  
Sibelius-perheen arkisto, Jean Sibelius, Kirjeenvaihto, saapuneet kirjeet, kansio 34.
- Kansalliskirjasto, Helsinki  
Käsikirjoituskokoelmat, Sulho Rannan arkisto, Coll.177.1.
- Det Kongelige Bibliotek, Kööpenhamina. NKS-2692.  
Raitio, Väinö 1929. Vammalassa 10.6. päivätty kirje Poul Knudsenille.  
Käsikirjoitus (valokopio).  
Raitio, Väinö 1930. Viipurissa 26.2. päivätty kirje Poul Knudsenille.  
Käsikirjoitus (valokopio).
- Mikkelin maakunta-arkisto.  
Kymen tuomiokunta. Virolahden ja Miehikkälän käräjäkunnat.  
Perunkirjoituskirjat 1903–1906.  
– Anton Klamin perukirja.  
Perunkirjoituskirjat 1914–1916.  
– Amalia Klamin perukirja.
- Yleisradio, Helsinki.  
Radion sinfoniaorkesterin nuotisto.  
Rimsky-Korsakow, N. *Scheherazade* d'après "mille et une nuits",  
Suite symphonique pour orchestre op. 35, partition d'orchestre, 1912.  
Leipzig: Belaieff. 2957. Yleisradion nuotiston hankintanumero 859.  
Kansilehdellä Klamin omakätinen merkintä "U. Klami -23".
- Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.  
Helsingin musiikkiopiston nimikirjat.

Helsingin musiikkiopiston nimikirja N:o 1268. Oppilas Uuno Klami.  
Helsingin musiikkiopiston oppilasmatrikkeli.

*Yksityisarkistot ja -kokoelmat:*

Astrid Klamin perikunta (Virolahti), Astrid Klamin jäämistö.

Juhani Kuloveden arkisto. Helsinki.

Taidemaalari Erkki Kuloveden kirjoittamat kirjeet 1907–1946.

Samuli Sipilän arkisto. Espoo.

Kaarina Leschin nuottikokoelma Harjun kartanosta.

Helena Tyrväisen arkisto, Helsinki.

*Uuno Klamia koskeva aineisto:*

Andström, Alvar s.a. Toimittaja Pirkko Tuomisen teosta *Residenssikadulta  
radioon* varten muistiin merkitsemä haastattelulausunto, valokopio.

Alkuperäinen lausunto on Pirkko Tuomisen hallussa.

Klami, Uuno s.a. Leikekirja.

Klami, Uuno s.a. Skitsikirja.

Klami, Uuno 1922–1925. Kirjeet Alvar Andströmille Imatralta, Virolahdelta,  
Helsingistä ja Pariisista (puhtaaksikirjoitettuja ja valokopioita).

Klami, Uuno. Kirjeet Toini Klamille.

Klami, Uuno. Kirje Pariisista Huugo Niinivaaralle 16. / 18.1. 1925  
(valokopio).

Klami, Uuno. Luettelo sävellyksistä.

Radion sinfoniaorkesterin tiistaikonseratin 13.12. 1960 käsiohjelma,  
valokopio.

*Esitelmät:*

Colas, Damien, musiikintutkija, 2003 (Helena Tyrväisen luentomuistiinpanojen  
mukaan). Berlioz et Halévy, esitelmä kansainvälisessä symposiumissa

”Berlioz, textes et contextes – Bicentenaire de Berlioz”, Pariisi 13.11.

Järjestäjät BnF, CNRS/IRPMF ja Université de Paris-Sorbonne.

Bibliothèque Nationale de France.

Charle, Christophe, professori, 2004. Paris, City of the Avant-Gardes at the  
End of Nineteenth Century, keynote-esitelmä Georges Rudé -seminaarissa  
Melbournen yliopistossa 15.7. 2004 (tiedosto).

Paloposki, Hanna-Leena, taidehistorioitsija, nykyinen filosofian tohtori, 2006.

”Kansallisen taiteen vaatimus ja kuvataiteilijoiden ulkomaanmatkat  
1920- ja 1930-luvun suomalaisissa lehtikirjoituksissa”, esitelmä Helsingin  
yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksen seminaarissa ”Kansallisuusaate  
ja taiteentutkimus” 8.5. (moniste).

Talvi, Veikko (opetusneuvos) 1979. ”Uuno Klamin henkilökuva”, esitelmä  
Kymenlaakson kesäyliopiston Klami-seminaarissa Kouvolassa 4.6. (moniste).

## Haastattelut ja tiedonannot

- Asplund, Anneli, fil. lis., mus. tri h.c., 1988. Haastattelulausunto tekijälle 13.10.
- Hucher, Yves, musiikkikriitikko ja musiikkikirjailija, 1994. Haastattelulausunto tekijälle 15.7.
- Klami, Tytti, rehtori, 2004. Haastattelulausunto tekijälle 8.12.
- Korhonen, Martti FM, rehtori, 2000. Puhelinhaastattelulausunto tekijälle keväällä 2000.
- Kosonen, Eero, kapellimestari, 1991. Haastattelulausunto tekijälle Tampereella 18.5.
- Laitinen, Heikki, myöhemmin professori, 1987. 16.4. päivätty kirje tekijälle.  
– 1987a. Haastattelulausunto tekijälle 23.4. 1987.  
– 1997. Haastattelulausunto tekijälle 10.3. 1997.
- Lorent, Catherine, agrégée d'éducation musicale, myöhemmin Docteur ès lettres, 1993. Haastattelulausunto tekijälle 3.6.
- Malmi, Paula, hum. kand., 1996. Haastattelulausunto tekijälle 17.3.  
– 2004. Haastattelulausunto tekijälle 7.12.  
– 2006. Haastattelulausunto tekijälle 21.4.
- Malmstén, Eugen, muusikko, 1987. Haastattelulausunto tekijälle 27.4.
- Mikkilä, Timo, professori, 1993. Haastattelulausunto tekijälle keväällä Pariisissa.
- Niiniluoto, Maarit, hum. kand, kirjailija, 1996. Haastattelulausunto tekijälle 21.4.
- Niinivaara, Kauko, professori, 1998. Haastattelulausunto tekijälle Helsingissä 7.4.
- Orenstein, Arbie, musiikintutkija, 1993. 22.5. päivätty kirje tekijälle.
- Paavola, Martti, professori, 1983. Haastattelulausunto tekijälle Helsingissä 14.1.
- Pitkäranta, Inkeri, suunnittelija 2000. Sähköpostiviesti tekijälle 5.9.
- Pokela, Martti, professori, 1987. Haastattelulausunto tekijälle 23.4.
- Ranta, Rauni, ohjaaja, 1996. Puhelinhaastattelulausunto tekijälle 29.3.
- Rosenthal, Manuel, säveltäjä ja kapellimestari, 1993. 3.6. päivätty kirje tekijälle.
- Schmitt, Paul, säveltäjä Florent Schmittin pojanpoika, 1994.  
Puhelinhaastattelulausunto tekijälle 23.4.
- Tuominen, Pirkko, toimittaja, 2006. Alvar Andströmiä koskeva puhelinhaastattelulausunto tekijälle 7.11.
- Tyrväinen, Leena, hammaslääkäri, 1996. Haastattelulausunto tekijälle maaliskuussa 1996.

## Painamattomat opinnäytteet, tutkimusraportit ja radio-ohjelmat

- Gordon, Thomas Patrick 1983. *Stravinsky and the New Classicism: A Critical History, 1911–1928*. A Thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Toronto (moniste).
- Helenius, Brita 1960. Uuno Klamin 60-vuotispäivähaastattelu, radiotallenne. Lähetetty Yleisradiossa 17.9. Alkuperäinen tallenne on Yleisradion hallussa. Ks. myös Primaarilähteet ja aikalaiskirjallisuus.
- Metsä, Helen 2012. Kiinalaisia runoja, Arabian lumoa ja Tahitin unelmia. Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismin, pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen oppiaine. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201212310131https://helda.helsinki.fi/handle/10138/37691>. Tarkistettu 16.12. 2012.
- Mäkinen, Pentti 1978. Uuno Klamin Kalevalasarja op. 23, laudatur-tutkielma (moniste). Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire 2003. Ei päivääkään ilman kynänpiiroa. Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911, lisensiaatintutkimus (moniste). Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- Rojola, Lea 1984. Luomisesta luomiseen. Uuno Klamin Kalevala-sarjan syntytausta ja teoksen rakenneanalyysi, laudaturtutkielma (moniste). Turun yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Tyrväinen, Helena 1974. Tšeremissiläinen ”Tšeremissiläinen fantasia”? – Melodiikan tarkastelua. Proseminariesitelmä 8.5. (moniste). Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- Tyrväinen, Helena 1988. Uuno Klamin Kalevala-sarja, musiikkitieteen pro gradu -tutkielma filosofian kandidaatin tutkintoa varten. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Utriainen, Jaana [2007]. Uuno Klamin lauluteokset. Hahmoanalyttisiä havaintoja ja tutkielmia. Tutkimusraportti Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahaston 2005–2006 tukemasta tutkimushankkeesta (moniste).

## Nuotit ja partituurit

Klamin teosten nuotit ja partituurit:

- Aurore boréale* [2000]. Fantaisie pour orchestre op. 38. Helsinki: Uuno Klami Society. UKS-4.
- Barcarole* [s.a.] orkesterille. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Barcarolle* op. 5. In: *Finlandia. Suomalaisia pianokappaleita* [1989]. Helsinki: Edition Fazer. F.M. 07876-6.
- Deux sérénades espagnoles* [s.a.]. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Habanera*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Hommage à Haendel*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.61.
- Hommage à Haendel* op. 21 [1982]. Jousiorkesteri ja piano. Helsinki: Edition Fazer. F.M. 03398-5.
- Intohimot jalavien varjossa*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Music Finland) valokopio. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansallisteatterin nuotisto.
- Jota* [1933]. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Kaksi kansanlaulua* [1930]. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Kalevala-oratorio* [1932]. No I. Introduction (Maan synty). Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.61.
- Kalevala-sarja* op. 23. 5 sävelkuvaelmaa suurelle orkesterille. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa. F.M. 2716.
- Karjalainen rapsodia* op. 15 [1927]. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Karjalainen rapsodia* op. 15. Helsinki: Suomen säveltaiteilijain liitto. S.S.L. 1.
- Karjalaisia tansseja* [1935]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Music Finland) valokopio. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Kehtolaulu (Kalevala)* [1930]. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Kehtolaulu (Berceuse)* (1933). Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.57.
- Keinulaulu & Polka*. Käsikirjoitus (valokopio). Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.
- Kohtauksia nukketetterista* [1931]. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.

- Kunigas Lear*, alkusoitto op. 33. Käsikirjoitus (kadonneen käsikirjoituksen valokopio). Fennica Gehrmanin hallussa.
- Lemminkäisen seikkailut saarella* [1934 tai 1935]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Music Finland) valokopio.
- Neljä kehtolaulua jousiorkesterille*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.
- Neljä suomalaista kansanlaulua* op. 12 jousiorkesterille ja pianolle. Helsinki: Edition Fazer. F.M. 02652-6.
- Opfernredoute 1929* per orchestra [1996]. Study Score. Helsinki: Uuno Klami Society. UKS-1.
- Pastorale (Kalevala)* [1932, Yleisradion hankintanumero 2299]. Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.
- Pastorale (Kalevala)*. [Pienen orkesterin uudelleen sävelletty versio 'Pastoralesta (Kalevala)', Yleisradion hankintanumero 2877.] Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.
- Klami, Uuno. *Psalmus*. Fennica-Gehrmanin luovuttama käsikirjoituksen puhtaaksikirjoitetun version valokopio.
- Rag-Time & Blues* klarinettile, trumpetille, kahdelle viululle ja pianolle, nuotinkirjoitusohjelmalla puhtaaksikirjoitettu kopio [1997]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Music Finland) valokopio. Helsinki: Teosto & Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Sammon taonta* (n. 1933). Valokopio. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.
- Sammon taonta* (1933). [Pienen orkesterin sovitus *Sammon taonnasta*, Yleisradion hankintanumero 3015.] Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.58.
- Scènes de la vie campagnarde (Fête populaire en plein air) — Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* [1997]. Helsinki: Uuno Klami Society. UKS-3.
- Sea Pictures / Merikuvia*. Score. Espoo: Fazer Music Inc. F.M. 08246-1.
- Sequidilla [Seguidilla]*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.59.
- Serenade [Sérénade] à la nuit*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.59.
- Sérénade orientale*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.59.
- Sérénades joyeuses*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Music Finland) valokopio. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.59.
- Sonaatti alttoviululle ja pianolle. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Ms.Mus..Klami 2.
- Sonaatti viululle ja pianolle. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Ms.Mus..Klami 2.

- Suomalaisia kansanlauluja*. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.59.
- Symphonie enfantine*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (Music Finland) valokopio. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.59.
- Tšeremissiläinen fantasia* op. 19. [Orkesteripartituurin käsikirjoituksen faksimile] 1952. Helsinki: Edition Fazer.
- Une nuit à Montmartre* [1925]. Concerto op. 8 pour piano é [po. et] orchestre. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelmat, Coll. 790.60.
- Une nuit à Montmartre*. Concerto pour piano et orchestre op. 8. Full Score [2010]. Helsinki: Uuno Klami Society. UKS-5.
- 5 Kuvaelmaa Kalevalasta* suurelle orkesterille. Valokopio. Fennica Gehrmanin hallussa.

#### Muut nuotit ja partituurit:

- Chabrier, Emmanuel. *España*. Rhapsody for Orchestra. Edition Eulenburg No. 893. London, Mainz, New York, Tokyo, Zürich: Ernst Eulenburg Ltd. E.E. 6018.
- Chabrier, Emmanuel. *Habañera* [!] for the piano. Transcribed by Emmanuel Chabrier. Ed. Isidor Philipp. New York: International Music Company. No. 1517.
- Debussy, Claude. *Ibéria*. "Images" pour Orchestre No 2. Paris: Durand & C<sup>ie</sup>. D. & F. 7723.
- Debussy, Claude. *La Mer*. *Three Symphonic Sketches* for orchestra. Score. New York City: International Music Company. No. 2126.
- Debussy, Claude. *Rondes de printemps*. *Images* No. 3. London, Zürich, Mainz, New York: Eulenburg. EE6604.
- de Falla, Manuel. *El sombrero de tres picos*. London: Chester Music. CH43c.
- Franck, César. *Le Chasseur maudit*, Poème Symphonique. Paris: Léon Grus. L.G. 3814.
- Honegger, Arthur. *Pacific 231*, Mouvement symphonique [partition de poche]. W. Ph. V. 151. Paris: Salabert. E.M.S. 6680.
- Honegger, Arthur. *Le Roi David*. Psaume symphonique en trois parties d'après le drame de René Morax. Partition pour chant et piano. Lausanne: Edition Faetisch. F. 5990 F.
- d'Indy, Vincent. *Jour d'été à la Montagne* pour orchestre op. 61. Paris: Durand. D. & F. 6659.
- Kuula, Toivo. *Metsässä sataa* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Copenhagen: Hansen. 24049.

- Kuula, Toivo. *Hiidet virvoja viritti* Eteläpohjalaisesta sarjasta nro 2. Copenhagen: Hansen. 18881.
- Madetoja, Leevi. *Kullervo*, symphonic poem op. 15. Helsinki: Suomen säveltaiteilijain liitto. S.S.L. 8.
- Milhaud, Darius. *La création du monde*. Partition in–16. Paris: Editions Max Eschig. M.E. 2404.
- Musorgsky, Modest. *Night on the Baer Mountain*. London : Eulenburg. E. E. 6125.
- Musorgsky, Modest Petrovich [1987]. *Boris Godunov* in Full Score. Rimsky-Korsakov Version. New York: Dover Publications.
- Helky kannel*. Sävellyksiä ja sovituksia kanteleyhtyeille 1985. Toimittanut Simo Härkönen. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Prokofieff, Serge. *Ouverture sur des Thèmes Juifs* op. 34 pour Clarinette, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Piano. Edition A. Gutheil (S. & N. Koussewitzky). London, New York, Sydney, Toronto, Cape Town, Paris, Buenos Aires: Boosey & Hawkes. B. & H. 16887.
- Ravel, Maurice [1949]. *Bolero*. Paris: Durand & C<sup>ie</sup>. D. & F. 11839.
- Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé*. Ballet en un acte. Partition d'orchestre Format de Poche. Paris: Durand & C<sup>ie</sup>. D.F. 9.127.
- Ravel, Maurice. *Ma mère l'oye. Ma mere l'oye*. 5 pièces enfantines pour piano à 4 mains. Paris: Durand S.A. D. & F. 7746.
- Ravel, Maurice [1993]. *Ma mère l'oye*. 5 pièces enfantines [orkesteripartituuri]. Paris: Durand. D. & F. 8427.
- Ravel, Maurice. *Rapsodie espagnole*. Partition d'orchestre – format de poche. Paris: Durand C<sup>ie</sup>. D. & F. 7216.
- Ravel, Maurice. *Sonate* pour violon et piano. Paris: Durand. D. & F. 11.273.
- Ravel, Maurice. *La Valse*. Poème chorégraphique. Paris: Durand S.A. D. & F. 10080.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Capriccio espagnol* for Orchestra Op. 34. Edition Eulenburg No. 842. London, Mainz, New York, Tokyo, Zürich: Ernst Eulenburg Ltd. E.E. 6451.
- Rimsky-Korsakow, N. [1924]. *Quatre Tableaux Musicaux de l'opéra Le Coq d'Or*, Suite, arrangée d'après les intentions de l'auteur par A. Glazounow – M. Steinberg. Moskau–Leipzig & Wien: P. Jurgenson & Wiener Philharmonischer Verlag. W. Ph. V. 279.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay [1984]. *Sheherazade*, suite symphonique, Op. 35. In Full Score. New York: Dover Publications Inc.
- Rimsky-Korsakow, N. [1924]. *Quatre Tableaux Musicaux de l'opéra Le Coq d'Or*, Suite, arrangée d'après les intentions de l'auteur par A. Glazounow – M. Steinberg. Moskau–Leipzig & Wien: P. Jurgenson & Wiener Philharmonischer Verlag. W. Ph. V. 279.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay [1982]. *The Snow Maiden [Snegurotshka]*, an opera in four acts. New York: Belwin Mills.



- Satie, Erik [1974]. *3 Gymnopédies*. In: *Erik Satie Piano Music* Vol. I. Paris: Editions Salabert. R.L. 9800x.
- Schmitt, Florent [1978]. *Psaume XLVII* pour Orchestre, Orgue, Chœurs et Solo op. 38. Paris: Editions Salabert. SEMFA 1361.
- Severnye bajki: Vologodskoj i Arhangel'skoj oblastej* 1977. B.B. Efimenkova (toim.). Moskva: Izdatel'stvo "Sovetskij kompozitor".
- Sibelius, Jean [2005]. *Kullervo* für Sopran-, Bariton-Solo, Männerchor und Orchester op. 7, Studienpartitur. Hrsg. Glenda Dawn Goss. Notentext der Gesamtausgabe *Jean Sibelius Works* I/1.1–3. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel. PB 5304.
- Sibelius, Jean [1991]. *Lemminkäinen zieht heimwärts* für Orchester Op. 22 Nr. 4, Studienpartitur. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. PB 3779.
- Stravinsky, Igor [1987]. *Histoire du soldat*. Ed. John Carewe. London: Chester Music. CH 55726.
- Stravinsky, Igor. *Suite from l'Oiseau de feu* for Orchestra. Reorchestrated by the composer, 1919. Full Score. London: Chester Music. J.W.C. 17.
- Stravinsky, Igor [1967]. *Petrushka*. An Authoritative Score of the Original Version. Ed. Charles Hamm. A Norton Critical Score. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Stravinsky, Igor [1967a]. *The Rite of Spring*. Hawks Pocket Scores. London – Paris – Bonn – Johannesburg – Sydney – Toronto – New York: Boosey & Hawkes. B. & H. 19441.
- Stravinsky, Igor. *Symphony of Psalms* for Chorus and Orchestra. New Revision 1948. London, Paris, Bonn, Johannesburg, Sydney, Toronto, New York: Boosey & Hawkes. B. & H. 16328.
- Wagner, Richard. *Siegfried* in Full Score. New York: Dover Publications Inc.

## Primaarilähteet ja aikalaiskirjallisuus

- Aaltoila, Heikki 1943. Uno Klamins sävellyskonsertti. *Ajan suunta* 30.10.  
Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 138–139.
- Aikalaiskirja. *Henkilötietoja nykypolven suomalaisista 1934* 1933. Toim. Osmo Durchman & I. Havu & Lauri Hendell. Helsinki: Otava.
- Andersen, H.C. 1956. Nukku-Matti. In: *Kootut sadut ja tarinat*. Suomentanut Maila Talvio. I. osa. 3. painos. Helsinki: WSOY. S. 214–227.
- Andström, Alvar 2006. *Residenssikadulta radioon: Alvar Andströmin muistelmia vanhasta Hämeenlinnasta sekä suomalaisesta musiikkielämästä itsenäisyyden alkuvuosikymmeniltä*. Hämeenlinna: Hämeenlinna-Seura r.y.
- Aniane [nimimerkki] 1947. Meri ja säveltäjä Uno Klami. *Kuva* 7–8. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 179–182.
- B. [nimimerkki] 1934. Konsertit. *Karjala* 22.1.
- B., I. [nimimerkki] 1932. Gästspel på gästdirigentens generalrepetition. Två mäktiga professorer kämpa om en stackars komponist. *Hufvudstadsbladet* 15.1.
- Bartók, Béla 1972. Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit. In: Bence Szabolci (toim.) 1972. *Béla Bartók – Weg und Werk*. Kassel: Bärenreiter. S. 164–177.
- Berlioz, Hector 2001. *Critique musicale* 3 1837–1838. Paris: Buchet/Chastel.
- Blomstedt, Pauli 1930. Edelfelt rakennustaideteoreetikkona: ”Koristeellisen maun rappiotila ja uudelleensyntyminen” (Ateneum 1898). In: *Arkkitehti* 12. S. 195–198.
- Blomstedt, Pauli 1931. Gallen-Kallela. In: *Arkkitehti* 3. S. 34–35.
- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert 1901. Discours prononcé par M. Bourgault-Ducoudray, Président, à l’ouverture du Congrès. In: *Congrès international d’histoire de la musique. Mémoires et vœux*. Publiés par les soins de M. Jules Combarieu. Paris: Librairie Fischbacher. S. 7–11.
- Buchert, Birger 1924. Kompositionsmatiné. *Svenska Pressen* 31.3. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 98.
- Buchert, Birger 1928. Uno Klamins kompositionskonsert. *Svenska Pressen* 28.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 108.
- Buchert, Birger 1933. Symfonikonsert VII. *Svenska Pressen* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 121.
- Buchert, Birger 1934. Viborgs musikvänners orkesters symfonikonsert. *Svenska Pressen* 15.2.
- Carlson, Bengt 1918. Claude Debussy. 1862–1918. *Nya Argus* 13. S. 85–86.
- Chydenius, Kaj 1960. Akateemikon 60-vuotiskonsertti. *Kauppalehti* 22.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 165–166.
- Cocteau, Jean 1918. *Le Coq et l’arlequin. Notes autour de la musique*. Paris: Éditions de la Sirène.

- Collaer, Paul 1996, *Correspondance avec des amis musiciens*. Présentée et commentée par Robert Wangermée. Sprimont: Mardaga.
- Collet, Henri 1920. Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau. — Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie. La Musique chez soi XII. *Comœdia* 16 janvier.
- Collet, Henri 1920a. Les 'Six' Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. La Musique chez soi XIII. *Comœdia* 23 janvier.
- Collet, Henri 1929. *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle*. Paris/Rodez: Editions Max Eschig.
- Combarieu, Jules 1905. Le chant magique, employé pour écarter la souffrance ou attirer un bien. *La Revue musicale* 20 (1.11.). S. 505–507.
- Comœdia* 1920 (17.5.).
- D., A. [nimimerkki] 1919. Hildur Fjord-Thue. *Le Ménestrel* 8 (5.12.).
- Debussy, Claude [myös sign. Monsieur Croche]
- Debussy, Claude 1992. *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure. Paris: Gallimard.
- Debussy, Claude [sign. Monsieur Croche] 1992a. "La chambre d'enfants" de Moussorgsky. — Une sonate pour piano de Paul Dukas. — Concerts symphoniques du Vaudeville. In: Debussy, Claude 1992. S. 28–32.
- Debussy, Claude [sign. Monsieur Croche] 1992b. Concerts Colonne – Société des Nouveaux Concerts. In: Debussy, Claude 1992. S. 250–254.
- Debussy, Claude 2005. *Correspondance (1872–1918)*. Edition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert. Paris: Gallimard.
- Diaghilev, Serge 2013. *L'Art, la musique et la danse: Lettres, écrits, entretiens*. Éd. J.-M. Nectoux, I.S. Zilberstein & V.A. Samkov. Collection Musicologies. Paris & Pantin: CND – INHA – VRIN.
- Diktonius, Elmer 1933. *Opus 12. Musik*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Durry, Marie-Jeanne 1929. L' "Académie Celtique" et la chanson populaire. *Revue de littérature comparée*. Dir. F. Baldensperger et P. Hazard. S. 62–73.
- E., R. [nimimerkki] 1894. Damnation de Faust. *Uusi Suometar* (20.4.).
- Ehrström, Otto 1945. Otto Ehrström. In: *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. S. 522–528.
- Ekman, Karl 1923. Helsingfors musikinstituts offentliga uppvisning VI. *Hufvudstadsbladet* (26.5.).
- de Falla, Manuel 1992. *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. Introduction et notes de Federico Sopena. Traduction de l'espagnol et présentation française par Jean-Dominique Krynen. Arles: Actes Sud.
- de Falla, Manuel 1992a. La musique française contemporaine. In: Manuel de Falla 1992. *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. S. 54–60.
- de Falla, Manuel 1992b. Introduction à la musique nouvelle. In: Manuel de Falla 1992. *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. S. 61–72.

- de Falla, Manuel 1992c. Notes sur Maurice Ravel à Roland-Manuel et Maurice Delage. In: Manuel de Falla 1992. *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*. S. 229–234.
- Fermaatti [nimimerkki] 1926. Säveltäjä Väinö Raitio. *Suomen musiikkilehti* 5. S. 79.
- Ferroud, P. O. [Pierre-Octave] 1924. Florent Schmitt. *La Revue musicale* 6 (1.4.). S. 1–30.
- Ferroud, P. O. [Pierre-Octave] 1927. *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand.
- Fiss [nimimerkki] 1931. Pääkaupungin musiikkielämää. *Karjala* 31.12.
- Flodin, Karl 1900. *La musique en Finlande*. Paris.
- Funtek, Leo 1931. Uno Klamis kompositionskonsert. *Svenska Pressen* 16.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 115–116.
- Funtek, Leo 1943. Uno Klamis kompositionskonsert. *Svenska Pressen* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 142.
- Gesänge russischer Kriegsgefangener* 1. Band Finnisch-ugrische Völker 3. Abteilung Tscheremissische Gesänge 1929. Aufgenommen & hrsg. von Robert Lach. Wien: Hölder-Pichler-Temsky.
- le Guide du Concert*, 1924. Mai – juin.
- Haapanen, Toivo [myös sign. T.H.]
- Haapanen, Toivo 1922. Musiikkiopiston näytteet (V). *Iltalehti* 26.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 90–91.
- Haapanen, Toivo 1923. Musiikkiopiston näytteet VI. *Iltalehti* 26.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 95.
- Haapanen, Toivo 1924. Sävellysmatinea. *Iltalehti* 1.4. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 97–98.
- Haapanen, Toivo 1929. Baletti-ensi-ilta Suomalaisessa Oopperassa. *Iltalehti* 5.12.
- Haapanen, Toivo 1933. Uno Klami. *Aamu* 1. S. 19–21. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 59–63.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Halonen, Antti 1929. Koreografiaa Pariisiin näyttämöillä. *Tulenkantajat* 5. S. 85–86.
- Halonen, Antti 1929a. Klassillisen baletin uusi aika. *Tulenkantajat* 5. S. 79–82.
- Halonen, Antti 1930. Ikuinen lukiolainen — ja salonkikeikari Jean Cocteau — surrealisti. *Tulenkantajat* 7–8. S. 110–112, 122.
- Helenius, Brita 1993. Uno Klami 60 vuotta. In: *Symposion Uno Klami*. S. 131–140. Erkki Salmenhaaran ääninauhalta litteroima Uno Klamin radiohaastattelu perustuu Suomen yleisradiossa Klamin 60-vuotispäivänä 20.9. 1960 lähetettyyn haastatteluun. Ks. myös Painamattomat opinnäytteet, tutkimusraportit ja esitelmät. Helenius 1960.
- Helsingin Sanomat* 1924 (15.5.). Rafael Ahlströmin rahaston musiikkiapurahat.
- Helsingin Sanomat* 29.2. 1932.
- Helsingin Sanomat* 2.12. 1933.

- Helsingin Sanomat* 1934 (14.2.). Uno Klammin uusi orkesteriteos kuullaan viipurilaisten tämpäpäiväisessä konsertissa.
- Helsingin Sanomat* 1935 (29.6.).
- Helsingin Sanomat* 1935a (29.6.). Laulun ja soiton juhlat.
- Helsingin Sanomat* 1935b (29.6.). Radio-ohjelma.
- Helsingin Sanomat* 1935c (30.6.). Suomalaisen laulun ja soiton ainutlaatuinen esittelytilaisuus Sortavalassa. Laulujuhlien ensimmäisenä päivänä useita arvokkaita tilaisuuksia. Juhlayleisö täyttää Laatokan kauniin kaupungin.
- Helsingin Sanomat* 1935d (1.7.). Sortavalan riemujuhlat päättyivät eilen. 25,000 henkeä Laatokan laulavan kaupungin juhlissa.
- Hilden [Hildén], Henrik 1924. Le mouvement littéraire en Finlande (trad. du suédois par L. Maury). *La vie des peuples* 55 (novembre). Dir. A. de Lapradelle. S. 520–525.
- Honegger, Arthur 1951. *Je suis compositeur*. Paris: Editions du Conquistador.
- Hufvudstadsbladet* 1931 (11.3.). Saga Leander i Paris.
- Hufvudstadsbladet* 1935 (1.7.). Sordavalafesten har kulminerats och avslutats.
- Hufvudstadsbladet* 1959 (9.5.). Uno Klami vår nyaste akademiker.
- Hugo, Victor 1995. *L'Avenir*. Paris: Le Cadratin. Alkuperäinen kirjoitus on ilmestynyt teoksessa Hugo, Victor et al. 1867. *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Bruxelles & Paris: Librairie internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie.
- Hällström, Raoul af 1930. Beau geste. *Tulenkantajat* 2. S. 30–31.
- I., K.A. [nimimerkki] 1933. Eilisen sinfoniakonsertin. *Suomen Sosialidemokraatti* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 120.
- Igor Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*. Dossier de Presse / Press-Book 1980. Anthologie de la Critique musicale. Réuni par François Lesure. Genève: Éditions Minkoff.
- Ikonen, Lauri 1923. Musiikkiopiston näytteet. *Uusi Suomi* 26.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 94.
- Ingman, Olavi 1931. Uno Klammin sävellyskonsertti. *Suomenmaa* 15.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 111.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Helsinki: Tammi.
- J-n., H. [nimimerkki] 1931 (17.1.). ”Villin lännen” dramatiikkaa Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi*.
- Jonasson, Felix, Kivialho, Akseli & Kivialho, K. (toim.) 1932. *Suomen maatilat* IV. Kuopion, Mikkelin ja Viipurin läänit. Porvoo: 1932.
- K.A.I. (nimimerkki) 1933. Eilisen sinfoniakonsertin. *Suomen Sosialidemokraatti* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 120.
- Kajanus-Blenner, Lilly 1958. Lilly Kajanus Blenner. In: *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. S. 462–469.
- Kalevala* 1941. Kieliasun valvojana Jalo Kalima O. Mannisen avustamana. Kuvittanut ja painatustyön suunnitellut Akseli Gallen-Kallela. Helsinki: WSOY.

- Kantele- ja jouhikkosävelmiä* 1928. Suomen kansan sävelmiä V. Johdannon kirjoittanut ja sävelmät julkaissut A.O. Väisänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 68. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karila, Tauno 1943. Uuno Klamin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 132–133.
- Karila, Tauno 1966. Uuno Klami. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toinen osa. Toimittanut Einari Marvia. Helsinki: WSOY. S. 209–218.
- Karjala* 1934 (19.1.). Uuno Klamin ”Kuvia maalaiselämästä”: Karjalaisen säveltäjän loistelas humoreski Kansankonsertissa.
- Karjala* 1934a (21.1.). Musikaalista huumoria tänään kansankonsertissa.
- Karjala* 1934b (2.2.). Yleisön pyynnöstä Klami toisen kerran.
- Karjala* 1934c (15.2.). Viipurin Taideviikon arvostelut. Keskiviikon sinfoniakonsertti.
- Karjala* 1934d (16.2.). Helsingin sanomalehdet Viipurin taideviikosta.
- Karjala* 1934e (17.2.). Taideviikon arvostelua. VMY:n orkesterin sinfoniakonsertti.
- Karjala* 1935 (26.6.). Kalevalan riemuvuoden yleiset laulu- ja soittojuhlat Sortavalassa.
- Karjala* 1935a (30.6.). Laulujuhlilla suuri merkitys kansaa kokoavana tekijänä. Prof. Erkki Melartin ihastunut kaikkeen kokemaansa Sortavalassa. ”Ohjelmalla olisi ollut eduksi valita vain muutama harva säveltäjä.”
- Katila, Evert [myös sign. E.K.].
- Katila, Evert 1908. 5:s sinfoniakonsertti. *Uusi Suometar* 10.12.
- Katila, Evert 1910. Gabriel Fauré Helsingissä. *Uusi Suometar* 13.11.
- Katila, Evert 1928. Uuno Klamin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 28.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 100.
- Katila, Evert 1931. Radio-orkesterin konsertti. *Helsingin Sanomat* 22.4.
- Katila, Evert 1933. Uuno Klamin uusi orkesteriteos Kalevala-sarja kuultiin eilen VII:ssä sinfoniakonsertissa. *Helsingin Sanomat* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 117–119.
- Katila, Evert 1934. Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin konsertti. *Helsingin Sanomat* 15.2.
- Katila, Evert [sign. E.K.] 1935. Kalevalapäivien konsertti I. *Helsingin Sanomat* 2.3.
- Katila, Evert 1937. Juhana Cajanus – Uuno Klami. Suuri Psalmi. Ensiesitys tänään sinfoniakonsertissa. *Helsingin Sanomat* 19.3.
- Kauko, Olavi 1961. Uuno Klami – alkuvoimainen runoilija ja häikäisevä taituri. *Helsingin Sanomat* 30.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 85–87.
- Kauko, Olavi 1961a. Piirteitä Uuno Klamin kuvaan. *Suomen musiikin vuosikirja 1960–61*. S. 8–14.

- Kitty [nimimerkki] 1936. ”25-vuotiaan” Ernst Lingon puheilla. *Helsingin Sanomat* 21.10.
- Kivijärvi, Erkki 1931. Uusamerikkalaista draamaa. *Helsingin Sanomat* 18.1.
- Kivimaa, Arvi [sign. K-aa] 1929. Jonny valtaa oopperan. Uusi aika tekee tuloaan. *Tulenkantajat* 1–2. S. 16.
- Kivimaa, Arvi 1976. 1920-luvun keväästä 1930-luvun pakkasiin. Haastattelija Aino-Maija Tikkanen. In: Haavikko (toim.) 1976. S. 54–71.
- Klami, Oiva 1968. Erik ja Johan Klami valtiopäivillä. *Klamin suvun vaiheita*. Lahti: Klamin suvun sukuyhdistys r.y. S. 107–129.
- Klami, Uno [myös sign. U.K–i].
- Klami, Uno 1925. Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten. *Suomen musiikkilehti* 8. S. 132. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 11–12.
- Klami, Uno 1930. Wienin musiikkielämästä. *Iltalehti* 25.1. Julkaistu uudelleen teoksessa *Symposion Uno Klami*. S. 7–10.
- Klami, Uno 1930a. Arthur Honegger. *Iltalehti* 3.2. Julkaistu uudelleen teoksessa *Symposion Uno Klami*. S. 11–14.
- Klami, Uno 1930b. Kapina tunnetta vastaan. Uuden musiikin kehityshistoriaa. *Tulenkantajat* 3. S. 41–42. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 12–13.
- Klami, Uno 1930c. Helsingin varuskunnan yhdistetty soittokunta. *Iltalehti* 31.3.
- Klami, Uno 1931. Saga Wiigin konsertti. *Uusi Suomi* 28.2.
- Klami, Uno 1931a. Ylimääräinen sinfoniakonsertti. *Uusi Suomi* 7.3.
- Klami, Uno 1931b. Sinfoniakonsertti XII. *Uusi Suomi* 13.3.
- Klami, Uno 1931c. Uutta musiikkia Viipurissa. *Uusi Suomi* 20.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 14–15.
- Klami, Uno 1932. Orest Bodalev. *Helsingin Sanomat* 9.11.
- Klami, Uno 1932a. Georg Schnéevoigtin juhlakonsertti. *Helsingin Sanomat* 11.11.
- Klami, Uno 1932b. Sinfoniakonsertti VI. *Helsingin Sanomat* 26.11.
- Klami, Uno 1933. Sinfoniakonsertti XIV. *Helsingin Sanomat* 8.4.
- Klami, Uno 1933a. Sinfoniakonsertti II. *Helsingin Sanomat* 23.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 18.
- Klami, Uno 1933b. Konsertit. Respighi-konsertti II. *Helsingin Sanomat* 14.10. Julkaistu uudelleen teoksessa *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 1–2.
- Klami, Uno 1934. Sinfoniakonsertti XV. *Helsingin Sanomat* 21.4.
- Klami, Uno 1935. Maurice Ravel 60-vuotias. *Helsingin Sanomat Viikkoliite* 9 (3.3.). Julkaistu uudelleen teoksessa *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 3–6.
- Klami, Uno 1935a. Maurice Ravel. *Musiikkitieto* 4. S. 68. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 19–20.
- Klami, Uno 1935b. Kalevala-juhlien konsertit. *Helsingin Sanomat* 4.3.
- Klami, Uno 1935c. Musiikkikatsaus. Toinen juhlapäivä. *Helsingin Sanomat* 1.7.

- Klami, Uno 1935d. Konsertit. *Helsingin Sanomat* 30.11.
- Klami, Uno 1936. Sinfoniakonsertti XV. *Helsingin Sanomat* 18.4.
- Klami, Uno 1936a. Sinfoniakonsertti II. *Helsingin Sanomat* 3.10.
- Klami, Uno 1937. Unkarilainen laulunäytelmä Kansallisteatterissa. *Helsingin Sanomat* 17.4.
- Klami, Uno 1937a. Sinfoniakonsertti IV. *Helsingin Sanomat* 30.10.
- Klami, Uno 1937b. Sinfoninen matinea II. *Helsingin Sanomat* 1.11.
- Klami, Uno [s.n.] 1937c. Säveltäjä Maurice Ravel kuollut. *Helsingin Sanomat* 29.12.
- Klami, Uno 1938. Maurice Ravel kuollut. *Musiikkitieto* 1. S. 5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 25.
- Klami, Uno 1939. Ylimääräinen sinfoniakonsertti. *Helsingin Sanomat* 20.5.
- Klami, Uno 1940. Suomalainen Ooppera. Juhan uusintaesitys. *Helsingin Sanomat* 21.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 27–28.
- Klami, Uno 1940a. ”Otello” Suomalaisessa Oopperassa. *Helsingin Sanomat* 15.11.
- Klami, Uno [sign. U.K.–i] 1940b. Nils Lerche. *Helsingin Sanomat* 16.11.
- Klami, Uno 1941. Karjala ja suomalainen musiikki. *Helsingin Sanomat* 28.2. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 28–29.
- Klami, Uno 1942. Yksinäytöksistä Puccinia Oopperassa. *Helsingin Sanomat* 26.9.
- Klami, Uno 1943. Kansankonsertti VIII. *Helsingin Sanomat* 11.1.
- Klami, Uno 1945. [Ensimmäinen Sibeliuselämykseni.] *Musiikkitieto* 9–10. S. 171. Klamin lausunto on julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä* 1990. S. 32.
- Klami, Uno 1947. Timo Mikkilä. *Helsingin Sanomat* 21.2.
- Klami, Uno 1948. Kansankonsertti XX. *Helsingin Sanomat* 12.4.
- Klami, Uno 1950. Huomiota Pariisin konserttielämästä II. *Helsingin Sanomat* 25.1. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 35–37.
- Klami, Uno 1950a. Huomiota Pariisin konserttielämästä III. *Helsingin Sanomat* 26.1. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 37–39.
- Klami, Uno 1950b. Huomiota Pariisin konserttielämästä IV. Oopperan kriisi — baletin suosio. *Helsingin sanomat* 4.4. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 39–42.
- Klami, Uno 1953. Sinfoniakonsertti IX. *Helsingin Sanomat* 7.11.
- Klami, Uno 1953a. Tiistaikonsertti. *Helsingin Sanomat* 18.11.
- Klami, Uno 1957. Sinfoniakonsertti XI A. *Helsingin Sanomat* 2.3.
- Klami, Uno 1957a. Zoltán Kodály 75-vuotias. *Helsingin Sanomat* 16.12. Julkaistu uudelleen teoksessa *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 9–10.
- Klami, Uno 1960. Mihin uskon vuosisatamme musiikissa. In: *Suomalaisen musiikin vuosikirja 1959–60*. Toim. Veikko Helasvuo. Julk. Suomen



- säveltaiteilijain liitto ja Suomen musiikkitieteellinen seura. Helsinki: Otava. S. 68–71. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 49–52.
- Klami, Uno 1973. Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita. *Musiikki* 3–4. S. 44–54. Kirjoitus on julkaistu 1957 ruotsinkielisenä nimellä ”Kalevala-svitens utveckling och kompositionsfaser” teoksessa *Modern nordisk musik : fjorton tonsättare om egna verk*. Ingmar Bengtson (red.). Stockholm: Natur och kultur. S. 66–75.
- Klamin suvun vaiheita* 1968. Klamin suvun sukuyhdistys r.y. Lahti.
- Klemetti, Heikki 1928. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 28.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 101–102.
- Klemetti, Heikki 1937. XIII sinfoniakonsertti. *Uusi Suomi* 20.3. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 124–125.
- Kœchlin, Charles 1925. Les Tendances de la Musique moderne française. Harmonies. Exotisme. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, deuxième partie. Dir. Lionel de la Laurencie. Paris: Librairie Delagrave.
- Kontula, Rafael 1968. Uno Klami, säveltäjä ja akateemikko. In: *Klamin suvun vaiheita*. S. 130–146.
- Kouta, Aarni 1923. *Lusiferin kannel*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Helsinki: WSOY.
- Kunnas, Jouko 1959. Uno Klami – vuoden säveltäjä ja nuorin akateemikkomme. *Työväen musiikkilehti* 9–10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 80–82.
- Kuosma, Venni 1943. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Karjala* 30.10.
- Kuusisto, Taneli 1929. Katsaus pääkaupungin kuluneeseen musiikkikauteen. *Tulenkantajat* 12. S. 189–190.
- Kuusisto, Taneli 1933. Säveltaiteen uusimmat virtaukset. II: Debussy ja Schönberg. *Musiikkitieto* 2. S. 21–22.
- Kuusisto, Taneli 1965. Satu siitä kesästä jota ei koskaan tullut. Miltä sävellystaiteemme jälkikasvu näytti v:n 1932 horisontista katsottuna. In: Taneli Kuusisto. *Musiikkimme eilispäivää*. Helsinki: WSOY. S. 253–262. Alkuperäinen kirjoitus on julkaistu *Tulenkantajat*-lehdessä 1933 nro 2 (14.1.). S. 4–5.
- Lambert, Constant [s.n.] 1929. Chronique musicale de Londres. *Le Figaro* 26.5.
- Lambert, Constant 1929a. A Londres. La musique au cinema. *Le Figaro* 27.5.
- Lambert, Constant 1934. *Music Ho! A study of music in decline*. London: Faber and Faber.
- Landormy, Paul 1921. Le déclin de l'impressionnisme. *Le Revue musicale*. Deuxième année, 4 (1.2.). S. 97–113.
- Lapommeraye, Pierre 1924. Concerts suédois. *Le Ménestrel* 26 (27.6.).
- Launis, Armas 1927. *Murjaanien maassa*. Porvoo : WSOY.

- Leiviskä, Saara 1990. Toini Klami muistelee Uno Klamia. In: *Pyörteitä vanavedessä*. S. 190–194. Alkuperäinen haastattelu on ilmestynyt 1980 *Kotiliedessä* nro 9.
- Lilja, Saara 1990. Uno Klamia haastattelemassa. In: *Pyörteitä vanavedessä*. S. 182–186. Alkuperäinen haastattelu on julkaistu 1955 *Uudessa Musiikkilehdessä* nro 4. S. 13–15.
- Madetoja, Leevi [myös sign. L.M.]
- Madetoja, Leevi 1913. Nykyajan ranskalainen säveltaide II. *Uusi Suometar* 6. & 8.8. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 19–28.
- Madetoja, Leevi 1913a. Nykyajan ranskalainen säveltaide III. Camille Saint-Saëns ja Gabriel Fauré – Debussy ja ”debussysmi”. *Uusi Suometar* 22.8. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 28–33.
- Madetoja, Leevi 1915. Jean Sibeliuksen taiteilijauran yleiset piirteet. *Helsingin Sanomat* 8.12. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 75–88.
- Madetoja, Leevi 1918. Sotavuosina kuolleita kuuluisia säveltäjiä. II. Claude Debussy. *Helsingin Sanomat* 31.8. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 34–39.
- Madetoja, Leevi 1921. Polytonia. Eräs uusi suunta nykyajan taiteessa. *Helsingin Sanomat* 1.1. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 43–46.
- Madetoja, Leevi 1924. Parisissa käymässä. *Suomen musiikkilehti* 6. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 47–49.
- Madetoja, Leevi 1925. Ylimääräinen, kesäinen soitantokausi Parisissa. *Helsingin Sanomat* 18.6. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 50–54.
- Madetoja, Leevi 1925a. Maurice Ravel. Luonnekuva kuuluisasta ranskalaisesta sävelmestarista. *Helsingin Sanomat* 10.5. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 55–60.
- Madetoja, Leevi 1928. Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa. *Helsingin Sanomat* 1.5. Julkaistu uudelleen teoksessa Madetoja 1987. S. 166–180.
- Madetoja, Leevi 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 15.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 109–110.
- Madetoja, Leevi 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 3–4.
- Malmi, Yrjö 1968. Klami merenkulkijoina. In: *Klamin suvun vaihteita*. S. 65–103.
- Manuel, Roland, ks. myös Roland-Manuel.
- Manuel, Roland 1914. *Maurice Ravel et son œuvre*. Paris: A. Durand et Fils. *Ménestrel*, Le 1924–1925.
- Milhaud, Darius 1978. La musique française. In: *Le retour au classique. La Revue musicale* 308–309. S. 116–125. Alkuperäinen kirjoitus ”La Musique française depuis la guerre” ilmestyi teoksessa Darius Milhaud 1927. *Etudes*. Paris: Editions Claude Aveline.
- Milhaud, Darius 1982. *Notes sur la musique. Essais et chroniques*. Textes réunis et présentés par Jeremy Drake. Paris: Flammarion.

- Milhaud, Darius 1982a. L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne. In: Milhaud 1982. S. 99–105. Alkuperäinen englanninkielinen kirjoitus ”The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna” on ilmestynyt aikakausjulkaisussa *North American Review* 1923, April. Nro 35. S. 544–554.
- Milhaud, Darius 1982b. Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schönberg : des souvenirs personnels. Traduit de l'anglais par Jeremy Drake. In: Milhaud 1982. S. 128–134. Alkuperäinen englanninkielinen kirjoitus on ilmestynyt 1944 aikakausjulkaisussa *Musical Quarterly* vol. XXX, No. 4. S. 379–384.
- Milhaud, Darius 1982c. Polytonalité et atonalité. In: Milhaud 1982. S. 173–189. Alkuperäinen kirjoitus on ilmestynyt 1923 aikakausjulkaisussa *La Revue musicale* vol. IV, No. 4. S. 29–44.
- Milhaud, Darius 1982d. L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne. In: Milhaud 1982. S. 193–205. Alkuperäinen englanninkielinen kirjoitus The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna on ilmestynyt 1923 aikakausjulkaisussa *North American Review* 217 (April). S. 544–554.
- Milhaud, Darius 1982e. L'Évolution du jazz-band et de la musique des nègres d'Amérique du nord. In: Milhaud, Darius 1982. S. 99–105.
- Milhaud, Darius 1987. *Ma vie heureuse*. Paris: Belfond.
- Le monde musical* 1925, no 11–12 (juin).
- La Musica* 1968. Sotto la direzione di Guido M. Gatti. [Torino:] Unione tipografico – Editrice Torinese.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemein Enzyklopädie der Musik* 1958. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter.
- Musiklexikon. Musik i ord och bild* 1982. Göteborg: Kulturhistoriska förlagen.
- Niemann, Walter 1914. Musikaalinen eksotiikka. *Uusi Sävelletär* 9–10. S. 130–132.
- Nummi, Seppo 1959. Raikkaan hiljaisuuden ja merituulten säveltäjä. Uno Klami – akateemikkoehdokas. *Uusi Suomi* 15.4. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 186–189.
- Okkonen, Onni 1927. Itsenäisyytemme ja kuvaamataiteet. *Uusi Suomi* 6.12.
- Okkonen, Onni [sign. O. O-n] 1931. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä. *Uusi Suomi* 6.9.
- Paavola, Martti 1928. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Iltalehti* 29.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 102–104.
- Paavola, Martti 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Ajan Sana* 18.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 112–113.
- Palmgren, Selim [sign. S. P-n]
- Palmgren, Selim 1931. Radioorkesterin konsertti. *Hufvudstadsbladet* 22.4.
- Palmgren, Selim 1934. Viborgs musikvänners orkester. *Hufvudstadsbladet* 15.2.
- Palmgren, Selim 1935. Kalevala-festligheterna. *Hufvudstadsbladet* 2.3.
- Palmgren, Selim 1935a. Symfonikonsert VI. *Hufvudstadsbladet* 16.11.
- Palmgren, Selim 1936. Stadsorkesterens symfoniska matiné n:o 6. *Hufvudstadsbladet* 16.3.

- Palmgren, Selim 1943. Uno Klamis kompositionskonsert. *Hufvudstadsbladet* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 141–142.
- Pals, Nicolai van der 1928. Folkkonserten. *Hufvudstadsbladet* 23.1. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 99.
- Pals, Nicolai van der 1928a. Uno Klamis kompositionskonsert. *Hufvudstadsbladet* 28.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 106–107.
- Parland, Ralf 1943. Symfonisk återblick. Uno Klamis kompositionskonsert. *Arbetsbladet* 10.11. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 142–144.
- Parland, Ralf 1945. Uno Klamis tonkonst. *Arbetsbladet* 30.8. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 73–75.
- Pesola, Väinö [sign. –la].
- Pesola, Väinö 1922. Musiikkiopiston. *Suomen Sosialidemokraatti* 25.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 90.
- Pesola, Väinö 1922a. Musiikkiopiston kolmas konsertti. *Suomen Sosialidemokraatti* 15.11. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 92.
- Pesola, Väinö 1923. Musiikkiopiston. *Suomen Sosialidemokraatti* 26.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 94.
- Pesola, Väinö 1928. XIV Kansankonsertti. *Suomen Sosialidemokraatti* 23.1. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 99.
- Pesola, Väinö 1928a. Uno Klami. *Suomen Sosialidemokraatti* 28.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 104–105.
- Pesola, Väinö 1931. Radio-orkesterin konsertti. *Suomen Sosialidemokraatti* 22.4.
- Pesola, Väinö 1937. Uno Klamin Psalmus. *Suomen Sosialidemokraatti* 20.3. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 126–127.
- Pesola, Väinö 1943. Uno Klamin. *Suomen Sosialidemokraatti* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 137–138.
- Pingoud, Ernest 1928. Helsingin konsertteja. *Suomen musiikkilehti* 15. S. 232. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 106.
- Pingoud, Ernest 1933. Symfonikonsert VII. *Hufvudstadsbladet* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 120.
- Pingoud, Ernest 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Suomalaisten säveltäjien kirjoituksia V. Toim. Kalevi Aho. Suom. Seppo Heikinheimo. Helsinki: Gaudeamus.
- Pingoud, Ernest 1995a. Claude Debussy. In: Pingoud, Ernest. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. S. 84–87. Alkuperäinen saksankielinen kirjoitus on ilmestynyt 1910 *Montagsblatt der St. Petersburger Zeitungissa* 1.3.
- Pingoud, Ernest 1995b. Musiikillinen edistys. In: Pingoud, Ernest. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. S. 119–122.

- Alkuperäinen saksankielinen kirjoitus on ilmestynyt 1911 *Montagsblatt der St. Petersburger Zeitungissa* 18.4.
- Pingoud, Ernest 1995c. Ei hyökkäys – ei puolustus. In: Pingoud, Ernest. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. S. 162–163. Alkuperäinen ruotsinkielinen kirjoitus on ilmestynyt *Svenska Tidningenissä* 26.11. 1918.
- Pingoud, Ernest 1995d. Kansallinen musiikki. In: Pingoud, Ernest. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. S. 246–247. Alkuperäinen kirjoitus on julkaistu 1922 *Ultra*-lehden numerossa 3. S. 37–38.
- Pingoud, Ernest 1995e. Musiikillinen vasemmisto. In: Pingoud, Ernest. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. S. 177–180. Alkuperäinen ruotsinkielinen kirjoitus on ilmestynyt 1923 *Åbo Underrättelserissa* 27.1.
- Poulenc, Francis 1994. *Correspondance 1910–1963*. Réunion, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris: Fayard.
- Prokofiev, Sergey 2006. *Diaries 1907–1914 Prodigious Youth*. Translated and annotated by Anthony Phillips. London: Faber and Faber.
- Pylkkänen, Tauno 1943. Tauno Pylkkänen: Syyskauden musiikkia. *Suomalainen Suomi* 8. S. 448–450. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 140–141.
- Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*, 1990. Toim. Erkki Salmenhaara. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Helsinki: Uno Klami -seura.
- Raitio, Väinö [sign. R–o] 1924. Sävellysmatinea. *Suomen Sosialidemokraatti* 1.4. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 97.
- Ranta, Sulho [myös sign. Särä ja S.R.]
- Ranta, Sulho 1924. Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme. *Tulenkantajat*. Nuoren voiman liiton kirjallisen piirin albumi. Porvoo: WSOY. S. 154–158.
- Ranta, Sulho 1928. Kirje Uno Klamille. *Tulenkantajat*. Näytenumero. S. 22. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 53–54.
- Ranta, Sulho 1929. Muutama miete musiikista. *Tulenkantajat* 8–9. S. 125.
- Ranta, Sulho 1929a. Atonaalisuus on kuollut — eläköön atonaalisuus! *Tulenkantajat* 16. S. 159–160.
- Ranta, Sulho 1929b. ”Quo usque tandem?” Puolustuspuhe Yhdysvalloissa järjestettävien suomalaisten konserttien ohjelmavalinnan jälkeen. *Tulenkantajat* 21. S. 351–352.
- Ranta, Sulho 1929c. ”Sarabande et jazz.” *Tulenkantajat* 22–24. S. 381–382.
- Ranta, Sulho 1930. Sulho Ranta kertoo matkoiltaan: Kolme konserttia: de Falla – Villa-Lobos – V. Davico. *Tulenkantajat* 13–14. S. 176.
- Ranta, Sulho 1932. Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremmasta suomalaisesta säveltaiteesta. *Suomen musiikkilehti* 12. S. 118–122, 127. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 57–59.

- Ranta, Sulho 1933. Musiikkimaailmasta. *Iltasanomat* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 119–120.
- Ranta, Sulho 1934. Joulu- ja tammikuun musiikkia. *Suomalainen Suomi* 1. S. 48–51.
- Ranta, Sulho 1934a. Viipurin viikko. *Iltasanomat* 23.1.
- Ranta, Sulho 1935. Kalevala ja säveltaide. Muutamia huomioita riemujuhlan musiikkiohjelmasta II. *Ilta-Sanomat* 4.3.
- Ranta, Sulho 1935a. Orkesterikonsertti. *Helsingin Sanomat* 1.7.
- Ranta, Sulho 1937. Sinfoniakonsertti XIII. *Ilta-Sanomat* 20.3. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 125–126.
- Ranta 1937a. Ranta, Sulho 1937a. Sulho Ranta: maaliskuun musiikkia. *Suomalainen Suomi* 3. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 129–130.
- Ranta, Sulho 1943. Klammin uusi viulukonsertto. *Ilta-Sanomat* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 136–137.
- Ranta, Sulho 1945. Sulho Ranta. In: *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. S. 619–630.
- Ranta, Sulho 1945a. Ilmari Hannikainen. In: *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. S. 551–563.
- Ravel, Maurice 1990. Memories of a Lazy Child. In: Orenstein, Arbie (compil. & ed.) 1990. *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. S. 393–395. Alkuperäinen ranskankielinen kirjoitus ”Mes souvenirs d’enfant paresseux” on julkaistu *La Petite Girondessa* 12.7. 1931.
- Rimski-Korsakov, Nikolai 2008. *Chronique de ma vie musicale*. Traduit, présenté et annoté par André Lischke. Paris: Fayard.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin Orkesteri 1882–1932. Helsingin Orkesteriyhdistys, Filharmoninen Seura, Helsingin kaupunginorkesteri*. Helsinki: Frenckellin kirjapaino.
- Ringbom, Nils-Eric 1932a. Musiikin tonaalisuusprobleema. Tonaalisuutta – atonaalisuutta, ei kumpaakaan – vaiko kumpaakin. *Tulenkantajat*, näyttenumero 1.
- Ringbom, Nils-Eric 1932b. Musiikin tonaalisuusprobleema II. Tonaalisuus – atonaalisuus – ulkotonaalisuus. *Tulenkantajat*, näyttenumero 2.
- Rivière, Jacques 1980. Le Sacre du printemps. In: *Igor Stravinsky, Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse/ Press-Book* 1980. S. 38–48. Alkuperäinen kirjoitus on ilmestynyt 1913 aikakausjulkaisussa *Nouvelle revue française* 59 (novembre).
- Robinson, Harlow (transl., ed., with an introduction by) 1998. *Selected letters by Sergei Prokofiev*. Boston: Northeastern University Press.
- Roland-Manuel, ks. myös Manuel, Roland
- Roland-Manuel 1938. *Ravel*. Paris: Editions de la nouvelle Revue Critique.
- Roland-Manuel 1948. *Ravel*. Paris: Gallimard.

- Rolland, Romain 1908. *Musiciens d'aujourd'hui*. Deuxième édition. Paris: Librerie Hachette et Cie.
- Runge, Gertrud 1937. Finnische Musik. *Deutsche allgemeine Zeitung*. Ausgabe Groß-Berlin. 27.11.
- Schönberg, Arnold 1976. Nationale Musik. In: Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften 1. Hrsg. Ivan Vojtěch. [Frankfurt am Main]: S.Fischer. S. 250–254.
- La semaine musicale*, toukokuu 1924 – kesäkuu 1925.
- Séverac, Déodat de 1993. La centralisation et les petites chapelles musicales. In: Séverac, Déodat de 1993. *Ecrits sur la musique*. Rassemblés et présentés par Pierre Guillot. Liège: Mardaga. S. 71–87.
- Sibelius, Jean 2005. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*. Utgiven av Fabian Dahlström. Helsingfors & Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland & Atlantis.
- Sohlmans musiklexikon* 1977. Stockholm: Sohlmans Förlag.
- Steinhagen, Otto 1937. Internationales Austauschkonzert Finnland – Deutschland. *Berliner Börsenzeitung*, Abendausgabe (27.11.).
- Steinhauer, Walter 1937. Zwei große Konzerte. *Berliner Morgenpost* (28.11.).
- Stephan, Paul 1987. Quelques souvenirs sur Ravel. In: Maurice Marnat (toim.). *Maurice Ravel Qui êtes-vous? L'Hommage de La Revue musicale* Décembre 1938. Lyon: La Manufacture. S. 444–446.
- Stravinsky, Igor 1990. *An Autobiography (1903–1934)*. London & New York: Marion Boyars.
- Stravinsky, Igor & Robert Craft 1959. *Conversations with Igor Stravinsky*. London: Faber and Faber.
- Stravinsky, Igor & Robert Craft 1962. *Expositions and Developments*. London: Faber and Faber.
- Strobel, Heinrich 1937. Musik aus Finnland. *Berliner Tageblatt*, Abend-Ausgabe (27.11.).
- Suomalainen, Kari (toim.) 1978. *Yrjö Suomalaisen musiikkipakinoita*. Helsinki: Otava.
- Suomalainen, Yrjö [myös sign. Y.S.]
- Suomalainen, Yrjö 1933. Sinfoniakonsertti VII. *Uusi Suometar* 2.12. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 119.
- Suomalainen, Yrjö 1935. Eiliset musiikkiesitykset. *Uusi Suomi* 1.7.
- Suomalainen, Yrjö 1935a. Sinfoniakonsertti VI. *Uusi Suomi* 16.11.
- Suomalainen, Yrjö 1936. Kaupunginorkesterin sinfoninen matinea. *Uusi Suomi* 16.3.
- Suomalainen, Yrjö 1943. Uuno Klamin sävellyskonsertti. *Uusi Suometar* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 134–135.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus: hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.

- Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja* 1958. Toim. Maire Pulkkinen. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.
- Suomen kansan sävelmiä* 1912. Toinen jakso Laulusävelmiä. Kahdestoista vihko. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suomen kansan sävelmiä* 1932. Toinen jakso Laulusävelmiä, III nide. Julkaissut Ilmari Krohn. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suomen musiikkilehti* 1931 (nro 3). Jazz-kiertokyselyn viimeiset vastaukset. Nuorempi säveltäjäpolvi vastaa kysymyksiin: Onko jazzilla taiteellista arvoa? Luuletteko jazzilla olevan pysyvämpää vaikutusta säveltaiteeseen? S. 40–43.
- Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* 1945. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY.
- Suuri Musiikkikirja* 1959. Toim. Tuomi Elmgren-Heinonen. Helsinki: Otava.
- Svenska Dagbladet* 1933 (25.10.). Nytt namn på konsertestraden [Saga Leander].
- T., K [nimimerkki] 1932. Klami-premiär i Berlin. *Hufvudstadsbladet* 15.3.
- T., O. [nimimerkki] 1931. Radio-orkesterin konsertti. *Uusi Suomi* 22.4.
- Tammen musiikkitietosanakirja* 1983. Helsinki: Tammi.
- Tappolet, Willy 1954. *Arthur Honegger*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Tawaststjerna, Erik 1959. Piirteitä Uno Klamin säveltäjäkuvaan. *Helsingin Sanomat* 9.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 75–79.
- Tawaststjerna, Erik 1960. Uno Klamin 60-vuotispäivänä. *Helsingin Sanomat* 20.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 82–85.
- Tawaststjerna, Erik 1960a. Uno Klamin 60-vuotiskonsertti. *Helsingin Sanomat* 22.9. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 161–162.
- Tawaststjerna, Erik 1961. Uno Klami. *Helsingin Sanomat* 30.5. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 87–88.
- Terttu [nimimerkki] 1935. Juhlakonsertissa. *Uusi Suomi* 2.3.
- Topelius, Zachris [s.n.] 1852. Musiken i Finland och Kung Carls jagt. *Helsingfors Tidningar* 24.3.
- Tulenkantajat* 1928–1930.
- Turunen, Martti 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Suomen musiikkilehti* 9. S. 155. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 114.
- Uusi Suomi* 1931 (2.10.). ”Kotimainen tuotanto taiteessa.” [Oili Siikaniemen haastattelu.]
- Uusi Suomi* 1933 (1.2.).
- Uusi Suomi* 1933a (1.12.).



- Uusi Suomi* 1933b (2.12.). ”Lemminkäisestä kuullaan vielä!” Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 174.
- Uusi Suomi* 1935 (1.7.). Unohuttuun kalevalainen päivä elettiin Sortavalassa eilen. Kolme suurta säveljuhlaa — yleisöä ainakin 25.000 henkeä.
- Uusi Suomi* 1937 (28.11.). Klamilla Sibeliuksen ohella huomattavin menestys Berliinin konserteissa.
- V., H. [nimimerkki] 1931. Amerikkalainen näytelmä Kansalaisteatterissa. *Suomen Sosialidemokraatti* 17.1.
- Villemarqué, Th. Hersant de la (recueillis et publiés avec une traduction française, des arguments, des notes et les mélodies originales, par) 1846. *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*. Quatrième édition, augmentée de trente-trois nouvelles ballades historiques. Tome second. Paris: A. Franck.
- Virtanen, Aimo Pentti [myös sign. A.V.]
- Virtanen, Aimo Pentti 1935. Sinfoniakonsertti VI. *Helsingin Sanomat* 16.11.
- Virtanen, Aimo Pentti 1936. Sinfoninen matinea VI. *Helsingin Sanomat* 16.3.
- Virtanen, Aimo Pentti 1943. Uno Klammin sävellyskonsertti. *Ilta-Sanomat* 30.10. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 135–136.
- Virtanen, Aimo Pentti 1945. Uno Klami. In: *Suomen säveltäjiä*. Toimittanut Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. S. 610–618.
- Vuillermoz, Émile 1925. Le style orchestral [de Maurice Ravel]. *La Revue musicale*. Numéro spécial Maurice Ravel (1er Avril). S. 22–27.
- Väisänen, A.O. 1917. *Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Väisänen, A.O. 1962. Uno Klami. *Kalevalaseuran vuosikirja* 42. Helsinki: WSOY. S. 339–341.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Kuvannut M. Wegelius. Suom. Axel Törnudd. [Helsinki:] K.E. Holm, kustantaja.
- Whalstroem, Gosta [Gösta Wahlström] 1911. Théâtres et concerts. Etranger. Helsingfors. *S.I.M. Revue musicale mensuelle* 2 (15 Février). S. 89–90.
- Wiener, Jean 1987. *Allegro appassionato*. Paris: Belfond.
- Wikiaineisto*. Ajan aallot. [http://fi.wikisource.org/wiki/Ajan\\_aallot](http://fi.wikisource.org/wiki/Ajan_aallot). Tarkistettu 21.3. 2012.
- Wikiaineisto*. Kasakan kehtolaulu. [http://fi.wikisource.org/w/index.php?title=Kasakan\\_kehtolaulu&oldid=65858](http://fi.wikisource.org/w/index.php?title=Kasakan_kehtolaulu&oldid=65858). Tarkistettu 21.9. 2012.
- Zeitlin, Lef 1906. La musique en Finlande. Les concerts d’Helsingfors. *Le Mercure musical* 1. S. 39–40.

## Tutkimuskirjallisuus

- Abraham, Gerald 1985. *Essays on Russian and East European Music*. Oxford: Clarendon Press Oxford.
- Adorno, Theodor W. 2003. *Philosophy of Modern Music*. Transl. Anne G. Mitchell & Wesley V. Blomster. New York & London: Continuum. Saksankielinen alkuteos on ilmestynyt 1958 nimellä *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Aho, Kalevi 1985. *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 426. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aho, Kalevi 2003. Uuno Klamin alkusoitto Karjalainen tori. In: *Symposion Uuno Klami 1900–2000*. S. 194–205.
- Aho, Kalevi & Valkonen, Marjo 2000. *Uuno Klami: Elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Ainola, Mika (toim.) 1986. *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986*. Helsinki: Ylioppilaskunnan Soittajat.
- Albright, Daniel 2000. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Anttonen, Pentti 2008. Kalevala ja kansalliseepoksen politiikka. S. 208–223. In: *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuuttila & Pekka Laaksonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aro, Mirja & Anja Salmenhaara (toim.) [1972]. *Harrastajaopistosta konservatorioksi: Helsingin kansankonservatorio 1922–1926: Sivistysjärjestöjen kansankonservatorio 1926–1960: Helsingin kansankonservatorio 1960–1971: Helsingin konservatorio 1971–*. [Helsinki]: Helsingin kansankonservatorion säätiö.
- Asplund, Anneli 1981. Kalevalaiset laulut. In: Asplund, Anneli & Matti Hako (toim.), *Kansanmusiikki*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 18–43.
- Asplund, Anneli 2006. Kirjallinen laulu. In: Asplund, Anneli & al. 2006. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia* 1. S. 200–271.
- Asplund, Anneli [2007]. Väisänen, A.O. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Tarkistettu 11.1. 2011.
- Asplund, Anneli, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm 2006. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
- Bakhtiarova, Galina 2004. Transatlantic Returns: The Habanera in Catalonia. Internet-lähde. *QuAderns-e* 3 (2004/a). Institut Català d'Antropologia. <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-53>. Tarkistettu 7.2. 2012.
- Barber, Charles 2002. *Lost in the Stars: The forgotten Musical Life of Alexander Siloti*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press.

- Barcarolle. The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. *Oxford University Press*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e584>. Tarkistettu 21.11. 2012.
- Bartoli, Jean-Pierre 1981. La musique française et l'Orient : à propos du *Désert* de Félicien David. *Revue internationale de musique française: "L'Exotisme musical français"*. S. 29–36.
- Bartoli, Jean-Pierre 2007. Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy. In: *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle*. 5 *L'unité de la musique*. Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique. S. 156–181.
- Barulich Frances & Jan Fairley. Habanera. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12116> >. Tarkistettu 26.1. 2012.
- Bergadà, Montserrat 2003. Isaac Albéniz. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. S. 22–23.
- Bergadà, Montserrat 2003a. Espagne. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. S. 434–438.
- Bergadà, Montserrat 2003b. Hispanisme. In : *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. S. 594–595.
- Berlin, Edward A. 1980. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bloom, Peter 2003. François-Joseph Fétis. In: *Dictionnaire Berlioz*.
- Boston (ii). In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03675>. Tarkistettu 7.2. 2012.
- Botstein, Leon. Modernism. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>. Tarkistettu 27.11. 2011.
- Boulez, Pierre 1966. Stravinsky demeure. In: *Relevés d'apprenti*. Textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris: Seuil. S. 75–145.
- Bowen José A. Koussevitzky, Sergey. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15431>. Tarkistettu 16.2. 2012.
- Brown, Matthew 2003. *Debussy's 'Ibéria'*. *Studies in Musical Genesis and Structure*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Maurice J.E. & Kenneth L. Hamilton. Barcarolle. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02021>. Tarkistettu 16.3. 2010.
- Butler, Christopher 2003. Stravinsky as modernist. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. S. 19–36.
- Byckling, Liisa 2009. *Keisarinajan kulisseissa: Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1218. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Byrnside, Richard L. 1980. Musical Impressionism: The Early History of the Term. *The Musical Quarterly* 4, Vol. LXVI. S. 522–537.
- Caballero, Carlo 2001. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- The Cambridge Companion to Ravel*. Ed. Deborah Mawer. Cambridge: Cambridge University Press.
- The Cambridge Companion to Stravinsky* 2003. Ed. Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cassin, Barbara (dir.) 2004. Identité. In: *Vocabulaire européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Dir. Barbara Cassin. Paris: Le Robert – Seuil.
- Černušák, Gracian & al. Polka. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22020>. Tarkistettu 19.3. 2010.
- Charle, Christophe 1998. *Paris fin de siècle*. Paris: Seuil.
- Charle, Christophe (dir.) 2009. *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*. Champ Vallon: Seyssel.
- Charle, Christophe 2011. *Discordance des temps: Une brève histoire de la modernité*. Paris: Armand Colin.
- Cheyronnaud, Jacques 1993. Quelques formes d'idéalisation du chant populaire en France, vers la fin du XIXe siècle. In: *L'air du temps, du romantisme à la world-music*. Coord. Jean-François Dutertre. Collection Modal 3. S. 52–67.
- Chimènes, Myriam 1987. La princesse Edmond de Polignac et la création musicale. In: *La musique et le pouvoir*. Dir. Hugues Dufourt & Joël-Marie Fauquet. Paris: Aux Amateurs de Livres. S. 125–145.
- Chimènes, Myriam 2004. *Mécènes et musiciens: Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard.
- Crépon, Marc, Barbara Cassin & Claudia Moatti 2004. Peuple, race, nation. In: *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Dir. Barbara Cassin. Paris: Le Robert & Seuil. S. 918–931.
- Dahlhaus, Carl 1974. Die Idee des Nationalismus in der Musik. In: Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne*. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. Carl Dahlhaus & Rudolf Stephan. Band 7. München: Emil Katzwichler. S. 74–92.
- Dahlhaus, Carl 1978. *Die Idee der Absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag & Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Dahlhaus, Carl 1978. Adorons Begriff des musikalischen Materials. In: Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott. S. 336–342.
- Dahlhaus, Carl 1980. Tonality. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie & Nigel Fortune. London: Macmillan.

- Dahlhaus, Carl 1989. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 6. 2. Aufl. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: [Sibelius-Akatemia].
- Dahlström, Fabian & Erkki Salmenhaara 1995. *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Suomen musiikin historia 1*. Helsinki: WSOY.
- Danielsen, Kenneth 2011. *Promenade des Anglais 139: Historien om Villa Huovila, dess finska ägare och invånare*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Danuser, Hermann 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 7. Laaber: Laaber-Verlag.
- Delage, F. & Durif, F. 1970. Emmanuel Chabrier en Espagne. *Revue de Musicologie* 2 (Tome LVI). S. 177–207.
- Dennis, Flora & Powell, Jonathan. Futurism. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10420>. Tarkistettu 12.12. 2012.
- DeVoto, Mark 2000. Harmony in the chamber music. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. S. 97–117.
- Dickinson, Peter 2003. *The Music of Lennox Berkeley*. Suffolk: The Boydell Press.
- Dictionnaire Berlioz* 2003. Dir. Pierre Citron et Cécile Reynod avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom. Paris: Fayard.
- Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle* 2003. Dir. Joël-Marie Fauquet. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Donnellon, Déirdre 2006. French Music Since Berlioz. Issues and Debates. In: *French Music Since Berlioz*. Eds. Richard Langham-Smith & Caroline Potter. Aldershot: Ashgate. S. 1–18.
- Duchesneau, Michel 1997. *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont: Mardaga.
- Duneton, Claude 1998. *Histoire de la chanson française de 1780 à 1860*. Avec la collaboration d'Emmanuelle Bigot. Paris: Editions du Seuil.
- Dutertre, Jean-François 1993. L'Herbe sauvage. Perspective cavalière sur le romantisme et les traditions populaires. In: *L'air du temps, du romantisme à la world-music*. Coord. Jean-François Dutertre. Collection Modal 3. S. 10–21.
- Eagleton, Terry 2000. *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Edling, Anders 1882. *Franskt i svensk musik 1880–1920*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia, nova series 8. Stockholm: Almqvist & Wicksell.
- Ellis, Katharine 1995. *Music criticism in nineteenth-century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–1880*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, Katharine 2005. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. New York: Oxford University Press.
- Elmgren–Heinonen, Tuomi 1953. *Toivo Kuula*. Helsinki: WSOY.

- Engman, Max 2004. *Pietarin-suomalaiset*. Helsinki: WSOY.
- Espagne, Michel 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Perspectives germaniques. Collection dir. par Jacques Le Rider. Paris: Presses Universitaires de France.
- Espagne, Michel (textes réunis par) 2006. *Le prisme du Nord: Pays du Nord, France, Allemagne (1750–1920)*. Tusson: du Lérot.
- Fantapié, Henri-Claude 2003. Humour, pittoresque, pastoral, grotesque, dans l'œuvre de Uno Klami. In: *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 156–165.
- Fantapié, Henri-Claude 2003a. Huumori, pittoreski, pastoraalinen ja groteski Uno Klamin tuotannossa. Suomentanut Anja Fantapié. In: *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 166–174.
- Fauquet, Joël-Marie 2003. Ecole. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*.
- Fauquet, Joël-Marie 2003. François-Joseph Fétis. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*.
- Fauquet, Joël-Marie & Hennion, Antoine 2000. *La grandeur de Bach: L'amour de la musique en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Fausser, Annegret 2001. Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870–1914). In: White, Harry & Michael Murphy (eds.) 2001. *Musical Constructions of Nationalism*. S. 72–103.
- Fausser, Annegret 2005. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press.
- Favorin, Matti 1989. *Virolahden Harju: Juhlakirja Harjun koulujen 100-vuotisen toiminnan johdosta*. [Virolahti]: Virolahden kunta & Harjun maatalous- ja puutarhaoppilaitos.
- Favorin, Martti 1992. *Virolahden historia II*. Mikkeli: Virolahden kunta.
- Fleury, Michel 1996. *L'impressionnisme et la musique*. Les chemins de la musique. Paris: Fayard.
- Fournier, Vincent 2001. *Le voyage en Scandinavie: Anthologie de voyageurs 1627–1914*. Paris: Robert Laffont.
- Fulcher, Jane F. 1980. The Popular Chanson of the Second Empire: "Music of the Peasants" in France. *Acta musicologica* LII. S. 27–37.
- Gordon, Thomas Patrick 1983. *Stravinsky and the New Classicism: A Critical History, 1911–1928*. Ph. D. [Faculty of Music] University of Toronto [mikrofilmi].
- Goss, Glenda Dawn 2009. *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians* 1973. Fifth edition edited by Eric Blom. New York: St. Martin's Press.
- Guilcher, Yvon 1993. La chanson populaire et les pouvoirs publics. Remarques à propos du décret Fortoul. In: *L'air du temps, du romantisme à la world-music*, coordination Jean-François Dutertre. Collection Modal 3. S. 32–41.

- Haapala, Arto 2006. Kosmopoliittinen identiteetti — liike, pysähtyminen, kertomus. In: *Mobiiliestetiikka: Kirjoituksia liikkeen ja liikkumisen kulttuurista*. Toim. Arto Haapala ja Ossi Naukkarinen. S. 178–188.
- Haavikko, Ritva (toim.) 1976. *Kirjailijat puhuvat*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 327. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Halbreich, Harry 1992. *Arthur Honegger*. Paris: Fayard/Sacem.
- Hall, Stuart 2005. *Identiteetti*. 5. painos. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino
- Hall, Stuart 2005a. Minimaaliset minät. Suom. Mikko Lehtonen. In: Stuart Hall 2005. *Identiteetti*. 5. painos. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino. S. 9–17. Hallin alkuperäinen englanninkielinen kirjoitus ”Minimal Selves” on ilmestynyt julkaisussa *Identity*, ICA Documents 6 (1988).
- Hall, Stuart 2005b. Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Suom. Mikko Lehtonen. In: Stuart Hall 2005. *Identiteetti*. S. 19–76. Hallin alkuperäinen englanninkielinen kirjoitus ”The Question of Cultural Identity” on ilmestynyt teoksessa Stuart Hall & al. (eds.) 1992. *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press & Open University.
- Harbec, Jacinthe & Paiement, Nicole. Collet, Henri. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06119>. Tarkistettu 12.6. 2010.
- Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto: Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Heiniö, Mikko 1982. Tonaalisuuden ja atonaalisuuden käsitteet ja ideat säveltäjien kirjoituksissa. *Musiikki* 2. S. 104–159.
- Heiniö, Mikko 1985. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I. *Musiikki* 1–2. S. 1–74.
- Heiniö, Mikko 1985a. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin II. *Musiikki* 3–4. S. 171–260.
- Heiniö, Mikko 1989. Aatteen vallassa: näkökohtia musiikki-instituution käsitteeseen. *Etnomusikologian vuosikirja 1989–90*. Helsinki : Suomen etnomusikologinen seura. S. 7-37.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikissa. *Musiikki* 1. S. 1–78.
- Heiniö, Mikko 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön. *Musiikki* 1. S. 4–70.
- Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia* 4. Helsinki: WSOY.
- Hess, Carol A. 2005. *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. New York: Oxford University Press.
- Hirsbrunner, Theo 1982. *Igor Strawinsky in Paris*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Holoman, D. Kern 2003. Le voyageur. In: Massip, Catherine & Cécile Reynaud (dir.). S. 163–173.
- Holoman, D. Kern 2003a. Orchestration. In: *Dictionnaire Berlioz*.

- Hoppu, Petri 2006. Tanssi. In: Asplund, Anneli & al. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. S. 340–371.
- Horowitz, Joseph 1982. *Conversations with Arrau*. London: Collins.
- Hucher, Yves 1983. *Florent Schmitt*. Plan-de-la-Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Huldén, Anders 1989. Finlands kungaäventyr 1918. [Helsingfors:] Söderström & C:o Förlags AB.
- Hurard-Viltard, Eveline 1988. *Le groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Hutchings, Arthur & al. Concerto. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>. Tarkistettu 11.12. 2011.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, Matti 1997. Nationalistic and Non-Nationalistic Views of Sibelius in the 20th-century Finnish Music Historiography. In: *Music and Nationalism in 20<sup>th</sup>-century Great Britain and Finland*. Ed. Tomi Mäkelä. S. 217–232.
- Huttunen, Matti 2001. Humanistin röntgensilmä. Erkki Salmenhaara musiikkitieteilijänä. In: *Muualla, täällä: Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Toim. Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Irma Vierimaa & Tomi Mäkelä. Helsinki: Atena. S. 119–136.
- Huttunen, Matti 2010. Musiikin historian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen. *Musiikki* 3–4. S. 53–70.
- Huttunen, Matti 2013. A blank page in the history of music. *Finnish Music Quarterly* 2. S. 18–22.
- Hyde, Martha M. 2003. Stravinsky's neoclassicism. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. S. 98–136.
- Hämynen, Tapio 1997. Tavaravirrat itärajalla. In: *Itä-Suomi ja Pietari: Kirjoituksia toimeentulosta suurkaupungin vaikutuspiirissä*. Toim. Kimmo Katajala. Studia Carelica Humanistica 9. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.
- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy: Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki: [Suomen etnomusikologinen seura].
- Jambou, Louis 2003. Traits stylistiques espagnols dans la musique de Uno Klami. Approche morphologique. In: *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 102–122.
- Jambou, Louis 2003a. Uno Klamin musiikin espanjalaiset tyylipiirteet morfologisen tarkastelun kohteena. Yhteistyössä tekijän kanssa suom. Helena Tyrväinen. In: *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 123–142.
- Jarocinski, Stefan 1970. *Debussy, impressionnisme et symbolisme*. Préface de Vladimir Jankélévich. Paris: Musiques/Seuil.



- Jarocinski, Stefan 1979. Debussy et le groupe des Six. *Cahiers Debussy* Nouvelle série No. 3. S. 3–12.
- Jurkowski, Edward 2003. Aspects of Stravinsky's Influence on the Early Music of Uno Klami. In: *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 143–155.
- Kahane, Martine 1992. *Les Ballets Russes à l'Opéra*. Paris: Hazan / Bibliothèque nationale.
- Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Studia biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. Saatavissa: <http://www.kansallisbiografia.fi>. URN:NBN:fi-fe20051410.
- Karjalainen, Kauko 1993. Uno Klamin sävellykset radiolle. In: *Symposion Uno Klami*. S. 42–66.
- Karkama, Pertti 1990. Modernismin haasteet. In: *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. S. 7–51.
- Karttunen, Antero [2004]. Anja Ignatius. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Tarkistettu 21.2. 2012.
- Katsomuksen ihannuus: Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista* 1996. Tietolipas 145. Toim. Lyytikäinen, Pirjo, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaukiainen, Yrjö 1970. *Virolahden historia* I. Lappeenranta: Virolahden kunta.
- Kauko, Olavi 1988. Klami ja Aho Sampo takomassa [Kalevi Ahon soitintaman, Klamin *Pyörteitä*-baletin ensimmäisen näytöksen konserttikantaesityksen arvostelu]. *Helsingin Sanomat* 21.8. Julkaistu uudelleen kokoelmassa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 171–172.
- Kelly, Barbara L. Ravel, Maurice. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52145>. Tarkistettu 14.1. 2011.
- Kelly, Barbara L. 2003. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot, Hants: Ashgate.
- Kelly, Barbara (ed.) 2008. *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*. Rochester: University of Rochester Press.
- Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa* 2000. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Jyväskylä: Atena
- Kleiberg, Ståle 2001. Following Grieg: David Monrad Johansen's Musical Style in the Early Twenties, and His Concept of a National Music. In: White, Harry & Michael Murphy (eds.) 2001. *Musical Constructions of Nationalism*. S. 142–162.
- Klimovitski, Arkadi 1998. Ernst Pengu – russo-finskij kompozitor. In: *O muzike kompozitorov finljandii i skandinavskih stran*. Red. K.I. Jushtshak. Petrozavodsk – Sankt-Peterburg: Ministerstvo Kul'tury Rossijskoj Federacii, Petrozavodskaa gosudarstvennaa konservatoriâ, Sankt-Peterburgskajaâ gosudarstvennajaâ konservatorijâ imenii N.A. Rimskogo-Korsakova, Rossijskij institut istorii iskusstv, Rossijskoj Akademii nauk. S. 54–68.
- Klinge, Matti 1991. *Romanus sum: kirjoituksia Euroopasta*. Helsinki: Otava:

- Klinge, Matti 1997. *Keisarin Suomi*. Espoo: Schildts.
- Klinge, Matti 1997a. *Kaukana ja kotona*. Espoo: Schildts.
- Klinge, Matti 1999. *Suomen sinivalkoiset värit*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 2004. *Poliittinen Runeberg*. Suomentanut Marketta Klinge. Helsinki: WSOY.
- Koiranen, Antti 2006. Pelimannien repertoaari. In: Asplund, Anneli & al. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. S. 479–484.
- Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takajat: Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava.
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren: Elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Korsyn, Kevin (1991). Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*. Vol. 10. No. 1–2 (March–July). S. 3–72.
- Kortelainen, Anna 2001. *Niin kutsuttu sydämeni: Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873–1901*. Kirjeet suomentanut Sirpa Kähkönen. Helsinki: Otava.
- Kunnas, Tarmo 2000. Maurras ja klassismin politiikka. In: *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. S. 278–293.
- Laakkonen, Johanna 2009. *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908–1910*. Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia. Humaniora 354. Helsinki: Finnish Academy of Sciences and Letters.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansa-kuvan syntyvaiheita ja seurauksia. *Musiikin Suunta* 3. S. 39–46.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Heikki 2003a. Elias Lönnrot ja musiikki. In: Laitinen, Heikki 2003. S. 107–161.
- Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu. In: Asplund, Anneli & al. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. S. 14–79.
- Lamb, Andrew & Helen Thomas. Dance 7. 20<sup>th</sup> century. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45795>. Tarkistettu 7.2. 2012.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Langham Smith, Richard. Laparra, Raoul. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16011>. Tarkistettu 22.2. 2012.
- Langham Smith, Richard 2000. Ravel's operatic spectacles: L'Heure and L'Enfant. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. S. 188–210.
- Langham-Smith, Richard 2006. French Operatic Spectacle in the Twentieth century. In: *French Music Since Berlioz*. Eds. Richard Langham-Smith & Caroline Potter. Aldershot: Ashgate. S. 117–159.
- Lappalainen, Päivi 1990. ”Koko Euroopalle sa kättä annat.” Tulenkantajien kosmopoliittisuus ja sen yhteys modernismiin. In: *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. S. 79–100.
- Lappalainen, Seija 2005. Väinö Raitio ja Poul Knudsen. *Musiikki* 4. S. 60–68.

- Lappalainen, Seija & Salmenhaara, Erkki 1987. Uutta tietoa Uno Klamista. *Musiikki* 1–2. S. 48–62.
- Laspeyres, Isabelle 1988. Joaquín Turina à Paris. *Revue Internationale de Musique Française* 26. S. 61–84.
- Layton, Robert [2001]. Jean Sibelius, Finland's Voice in the World. *Avizora*. [http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos\\_s/0057\\_sibelius\\_jean.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_s/0057_sibelius_jean.htm). Tarkistettu 8.8. 2012.
- Lehtonen, Tiina-Maija 1986. *Uno Klami Teokset / Works*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahasto.
- Lehtonen, Tiina-Maija 1987. Nuori Uno Klami ei ollut juro päästyään maailmankaupungin kaikkien ilojen makuun. Elämää ja musiikkia Pariisissa. *Helsingin Sanomat* 3.5.
- Lehtonen, Tiina-Maija 2004. *Säveltäjä Uno Klamin musiikkiestetiikka hänen arvostelijan toimintansa valossa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto. <http://selene.lib.jyu.fi:8080/gradu/v04/G0000635.pdf>. Tarkistettu 22.2. 2012.
- Lesure, François 1990. L'Accueil parisien du Sacre. In: *Le Sacre du printemps de Nijinsky*. Les Carnets du Théâtre des Champs-Élysées. Paris: Cicero Éditeurs, 15–23.
- Lesure, François 2003. *Claude Debussy*. Paris: Fayard.
- Lilja, Esa 2009. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Publications of the Finnish Music Library Association Vol. 136. Helsinki: IAML.
- Lilja, Jenny 1989. *Osana kaikkeudesta*. Helsinki: Arator.
- Lischke, André 1993. *Tchaïkovski*. Paris: Fayard.
- Lischke, André 1997. Tchaïkovski et la musique française. In: *Sillages musicologiques: Hommages à Yves Gérard*. Réunis et publiés par Philippe Blay et Raphaëlle Legrand. Paris: Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. S. 65–74.
- Lischke, André 2003. Rimski-Korsakov. In: *Dictionnaire Berlioz*.
- Lissa, Zofia 1969. *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin: Henschelverlag.
- Lissa, Zofia 1969a. Über das Komische in der Musik. In: *Aufsätze zur Musikästhetik*. S. 91–137.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and reflexions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lorent, Catherine 2012. *Florent Schmitt*. Paris: Bleu nuit éditeur.
- Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika 2004. Mielikuvia maisemasta. In: *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Toim. Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 965. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 12–19.
- Lyytikäinen, Pirjo 1996. Vuosisadanvaihteen symbolismi ja dekadenssi. In: *Katsomuksen ihanuus: Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. S. 7–16.

- Lähdetie, Ismo 1990. Musiikin modernismin tyylilliset aspektit. Johdatus Väinö Raition sävelrunoelman Puistokuja modernismiin. In: *Tutkielmia suomalaisesta modernismista* 1990. S. 199–222.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä* II. Helsinki: WSOY.
- Maasalo, Kai 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Helsinki: Yleisradio.
- Macdonald, Hugh 2003. Berlioz inventeur de l'orchestre moderne. Teoksessa Catherine Massip & Cécile Reynaud (sous la direction de). S. 123–129.
- Malmi, Paula 1993. Uno Klamin lapsuus ja nuoruus. In: *Symposion Uno Klami*. S. 15–22.
- Manninen, Juha 2000. *Valistus ja kansallinen identiteetti: Aatehistoriallinen tutkimus 1700-luvun Pohjolasta*. Historiallisia tutkimuksia 210. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Marnat, Marcel 1986. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard.
- Marnat, Marcel 1995. *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*. Paris: Editions Hazan.
- Marti, Stavroula 1989. Les grands concerts parisiens au seuil des années 20. *Revue internationale de musique française* 29 (juin). S. 18–27.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Helsinki: WSOY.
- Massip, Catherine & Reynaud, Cécile (dir.) 2003. *Berlioz: La voix du romantisme*. Paris: Bibliothèque nationale de France/Fayard.
- Mawer, Deborah 2000. Introduction. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. S. 1–4.
- Mawer, Deborah 2000a. Ballet and the apotheosis of the dance. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. S. 140–161.
- de Médicis, François 2005. Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s. *Music & Letters*. Vol. 86 No. 4. S. 573–591.
- Melkis-Bihler, Ruth 1995. *Pierre-Octave Ferroud (1900–1936): Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich*. Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Bd. 130. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg /Stravinsky Polemic*. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Studies in the Criticism and Theory of Music. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Molino, Jean 2006. Pour une autre histoire de la musique: Les réécritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle. In: *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* 4. *Histoires des musiques européennes*. Dir. Jean-Jacques Nattiez. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique. S. 1386–1440.

- Murtomäki, Veijo 2010. The Influence of Karelian runo singing and kantele Playing on Sibelius's Music. In: *Sibelius in the Old and New World*. S. 199–218.
- Murtomäki, Veijo 2011. Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa. *Musiikki* 3–4. S. 5–68.
- Musical Modernism in Britain (konferenssihjelma). <http://www.rma.ac.uk/conferences/event.asp?id=110>. Tarkistettu 15.10. 2013.
- Myers, Rollo [1977]. Claude Debussy. Images. In: Debussy, Claude. *Rondes de printemps*. S. iii–iv.
- Mäkelä, Tomi 1993. Orkestraatio ja muoto Uuno Klamin pianokonsertossa Une nuit à Montmartre opus 8 (1925). In: *Symposion Uuno Klami*. S. 97–117.
- Mäkelä, Tomi (ed.) 1997. *Music and Nationalism in 20<sup>th</sup>-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag.
- Mäkelä, Tomi 1997a. Towards a Theory of Internationalism, Europeanism, Nationalism and 'Co-Nationalism' in 20th-century Music. In: *Music and Nationalism in 20<sup>th</sup>-century Great Britain and Finland*. Ed. Tomi Mäkelä. S. 9–16.
- Mäkelä, Tomi 2000. Zwischen Inspiration und Irritation. Jean Sibelius und die frühe Neue Musik. In: *Sibelius und Deutschland: Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 3.-7. März 1998*. Hrsg. Ahti Jäntti, Annemarie Vogt & Marion Holtkamp. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland Bd. 3. Berlin: Finnland-Institut in Deutschland & Verlag Arno Spitz. S. 90–116.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Jean Sibelius: Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mäkelä, Tomi 2009. Finland's first national composer. *Finnish Music Quarterly* 1. S. 20–25.
- Mäkelä, Tomi 2010. Moderni ja antimoderni modernismi meillä ja muualla. Milan Kundera, Alex Ross ja suomalainen 1920-luvun modernismi. *Musiikki* 3–4. S. 6–23.
- Mäkelä, Tomi 2013. *Jean Sibelius und seine Zeit*. Große Komponisten und ihre Zeit. Laaber: Laaber Verlag.
- Mäkinen, Timo & Seppo Nummi 1965. *Musica fennica*. Translated from the Finnish by Kingsley Hart. Helsinki: Otava.
- Nectoux, Jean-Michel 1996. Le Conservatoire et la Schola Cantorum: une rivalité résolue? In: *Le Conservatoire de Paris, Des Menus-plaisirs à la Cité de la musique, 1795–1995*. Dir. Anne Bongrain et Yves Gérard, assistés de Marie-Hélène Coudroy-Saghai. Paris: Buchet/Chastel.
- Nordgren, Pehr Henrik 1980. Arvoituksellinen Uuno Klami. *Musiikki* 1. S. 1–26.
- Oksala, Teivas 2000. Mitä ovat klassinen, klassikko, klassisimi ja klassinen humanismi? In: *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. S. 10–27.

- Oliver, Paul. Blues. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>. Tarkistettu 1.12. 2010.
- Oramo, Ilkka 2011. Helmuth Thierfelderin avoin kirje Jean Sibeliukselle. *Musiikki* 3–4. S. 69–87.
- Orenstein, Arbie (compil. & ed.) 1990. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Orledge, Robert 2000. Evocations of exoticism. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. S. 27–46.
- Paddison, Max 2003. Stravinsky as devil: Adorno's three critiques. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. S. 192–202.
- Paine, Richard Peter. Mompou, Frederic. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18925>. Tarkistettu 24.2. 2012.
- Pajamo, Reijo 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi: Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Palmer, Christopher 1973. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library.
- Parakilas, James 1998. How Spain Got a Soul. In: *The Exotic in Western Music*. Ed. by Jonathan Bellman. Boston: Northeastern University Press. S. 137–193.
- Pasler, Jann. Apaches, Les. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51370>. Tarkistettu 25.1. 2012.
- Pasler, Jann. Impressionism. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>. Tarkistettu 25.10. 2013.
- Pasler, Jann 1991. Paris: Conflicting Notions of Progress. In: *The late Romantic era from the mid-19<sup>th</sup> century to World War I (Man & Music)*. Ed. Jim Samson. London & Basingstoke: Macmillan. S. 389–416.
- Pasler, Jann 1991a. La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique ou Séverac médiateur et critique. In: *La Musique : du théorique au politique*. Éd. Hugues Dufourt & Joël-Marie Fauquet. Paris: Klincksieck. S. 313–343.
- Pasler, Jann 1991b. The chanson populaire as a malleable symbol in turn-of-the-century France. In: *Tradition and its future in music*. Report of SIMS 1990 Osaka. Eds. Yoshiko Tokumaru & al. Tokyo & Osaka: Mita Press. S. 203–209.
- Pasler, Jann 2009. *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Pasler, Jann & Rife, Jerry. Schmitt, Florent. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24960>. Tarkistettu 9.6. 2010.
- Plumyène, Jean 1979. *Les nations romantiques: Histoire du nationalisme: Le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard.
- Powers, Harold S. & Frans Wiering. Mode. The Term. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg1>. Tarkistettu 16.3. 2012.
- Pulkkinen, Tuija 1999. One Language, One Mind. The Nationalist Tradition in Finnish Political Culture. In: *Europe's Northern Frontier: Perspectives on Finland's Western Identity*. Ed. Tuomas M.S. Lehtonen. Translated by Philip Landon. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Pulma, Panu 1989. Henkisen muutoksen vuosikymmenet. In: *Suomen historian pikkujättiläinen*. S. 442–453.
- Rahkonen, Margit 2004. *Alie Lindberg: Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. EST-11. Helsinki: Sibelius-Akatemia, DocMus-yksikkö.
- Ranki, Kristina 2003. *Pariisi kirjailijan kaupunki*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ranki, Kristina 2007. *Isänmaa ja Ranska: Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 3. S. 41–63.
- Ranta-Meyer, Tuire 2007. Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikkielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911. *Musiikki* 4. S. 3–36.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008a. Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria. *Musiikki* 2. S. 43–86.
- Redepenning, Dorothea. Prokofiev, Sergey. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Tarkistettu 6.11. 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22402>.
- Reitala, Aimo 1979. Ystävyyttä politiikan varjossa. *Taide* 6. S. 4–11.
- Remaud, Olivier 2012. On Vernacular Cosmopolitanisms, Multiple Modernities, and the Task of Comparative Thought. In: *Comparative Political Thought: Theorizing Practices*. Eds. Michael Freeden & Andrew Vincent. London & New York: Routledge. S. 155–174.
- Riikonen, H.K. 2000. Draaman ja lyriikan klassismia maailmansotien välisenä aikana. In: *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Jyväskylä: Atena. S. 254–277.
- Robert, Frédéric 1968. *Louis Durey, l'ainé des "Six"*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis.

- Robert, Frédéric 2003. Louise. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*.
- Roy, Jean 1994. *Le Groupe des Six*. Paris: Seuil.
- Roy, Joseph 1992. *Le Roi David d'Arthur Honegger*. Lyon: Editions à Cœur Joie.
- Saarenheimo, Kerttu 2001. *Elina Vaara: Lumotusta prinsessasta itkuvirsiin laulajaksi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 822. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sahlman, Fred Gustav 1966. *The Piano Concertos of Serge Prokofiev: A Stylistic Study*. Doctoral thesis. Eastman School of Music at the University of Rochester. URL <http://hdl.handle.net/1802/4006>. Tarkistettu 18.3. 2012.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1985. Uno Klami ja Kalevala. *Synkooppi* 1, Op. 20. S. 6–16.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1990. Leevi Madetojan kauneuden filosofiasta. Eripainos teoksesta *Kauneus: Filosofisen estetiikan ongelmia*. Toim. Markus Lammenranta & Veikko Rantala. Tampere: Suomen Filosofinen Yhdistys.
- Salmenhaara, Erkki 1990a. Uno Klami. In: *Suuri musiikkitietosanakirja* 3. Espoo: Weilin+Göös.
- Salmenhaara, Erkki 1990b. Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta. *Musiikki* 2. S. 4–14.
- Salmenhaara, Erkki 1992. Gabriel Fauré Helsingissä. *Musiikki* 3. S. 7–22. Ransk. Erkki Salmenhaara 1993.
- Salmenhaara, Erkki (toim.) 1992a. *Uno Klami – Psalmus – Juhana Cajanus*. Uno Klami -seuran julkaisuja 2. Helsinki: Uno Klami -seura.
- Salmenhaara, Erkki 1993. Gabriel Fauré à Helsinki. *Boréales* 54/57. S. 32–50. Suom. Erkki Salmenhaara 1992.
- Salmenhaara, Erkki 1994. Erkki Melartin. In: *Suomalaisia säveltäjiä*. S. 304–313.
- Salmenhaara, Erkki 1994a. Sulho Ranta. In: *Suomalaisia säveltäjiä*. S. 400–406.
- Salmenhaara, Erkki 1995. Romantiikka ja biedermeier. In: Dahlström, Fabian & Erkki Salmenhaara. *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Suomen musiikin historia* 1. S. 325–518.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia* 2. Helsinki: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996a. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia* 3. Helsinki: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 2000. Väinö Raitio ja Yrjö Kilpinen. In: *Hundra vägar har min tanke: Festschrift för Fabian Dahlström: Juhlakirja Fabian Dahlströmille*. Toim. Glenda Dawn Goss, Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala, Veijo Murtomäki & Jukka Tiilikainen. Helsinki: WSOY. S. 178–190.
- Salmenhaara, Erkki [2001]. Erkki Melartin. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Tarkistettu: 21.2. 2012.



- Samson, Jim 1999. Analysis in Context. In: *Rethinking Music*. Eds. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford, New York: Oxford University Press. S. 35–54.
- Samson, Jim 2001. Romanticism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Samson, Jim 2002. Nations and nationalism. In: *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press. S. 568–600.
- Samson, Jim. Rewriting Nineteenth-Century Music History. <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/ContemporaryTrendsIV/JSamson.pdf>. Tarkistettu 21.2. 2012.
- Samson, Jim 2007. Music and Nationalism: Five Historical Moments. In: *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*. Eds. A. S. Leoussi & S. Grosby. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 55–67.
- Samson, Jim 2008. Either / Or. In: *Rethinking Musical Modernism: Proceedings of the international conference held from October 11 to 13, 2007*. Eds. Dejan Despic & Melita Milin. Serbian Academy of Sciences and Arts. Academic Conferences. Vol. CXXII. Department of Fine Arts and Music. Book 6. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts. S. 15–26.
- Sarjala, Jukka 1991. Miten säveltäjä on omintakeinen? *Musiikki* 1–2. S. 48–57.
- Sarjala, Jukka 1991a. Tonaalisuus ja modernismin haaste. Historianfilosofisista näkökohdista helsinkiläisessä musiikkikritiikissä, erityisesti Heikki Klemetin arvosteluissa 1920- ja 1930-luvuilla. *Musiikkitiede* 2. S. 41–56.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C osa 100. Turku: Turun yliopisto.
- Schaeffner, André 1953. Debussy et ses rapports avec la musique russe. In: *La musique russe*, tome I. Ed. Pierre Souvchinsky. Paris: Presses universitaires de France. S. 95–138.
- Schwab, Heinrich W. 1980. Zur Rezeption des Jazz in der Komponierten Musik. In: *Dansk årbog for musikforskning* X 1979. København: Dan Fog Musikforlag. S. 127–177.
- Schwartz, Manuela 1999. *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle: Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*. Berliner Musik Studien 18. Hrsg. Rainer Cadenbach, Hermann Danuser, Albrecht Riethmüller, Christian Martin Schmidt. Berlin: Studio.
- Sibelius in the Old and New World: Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception* 2010. Eds. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki, Colin Davis & Timo Virtanen. Interdisziplinäre Studien zur Musik, herausgegeben von Tomi Mäkelä und Tobias Klein. Band 6. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

- Sihvo, Hannes 2003. *Karjalan kuva: Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 940. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Simmel, Georg 1995. *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band I. Hrsg. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt & Otthein Rammstedt. Georg Simmel Gesamtausgabe. Band 7. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, Georg 1995a. Soziologie des Raumes. In: Georg Simmel 1995. S. 132–183.
- Simmel, Georg 1995b. Die Großstädte und das Geistesleben. In: Georg Simmel 1995. S. 116–131.
- Simmel, Georg 2005. *Suurkaupunki ja moderni elämä: Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Valikoinut ja esipuheen kirjoittanut Arto Noro. Suom. Tiina Huuhtanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Stein, Leonard 1986. Schoenberg and 'Kleine [!] Modernsky'. In: *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Ed. Jann Pasler. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 310–324.
- Sulkunen, Irma 2004. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1831–1892*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 952. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suomalaisia säveltäjiä* 1994. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat* 1993. Toim. Kari Uusitalo & al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Symposion Uno Klami* 1993. Toim. Erkki Salmenhaara. Uno Klami -seuran julkaisuja 3. Helsinki: Uno Klami-seura.
- Symposion Uno Klami 1900–2000: Helsinki 15.–16. IX 2000: Esitelmät. Proceedings. Actes*. Toim. / ed. Helena Tyrväinen. EST Publication Series No. 10 / Publications of the Uno Klami Society No. 4. Helsinki: Sibelius Academy & Uno Klami Society.
- Tarasti, Eero 1996. Music history revisited (by a semiotician). In: *Musical Semiotics in Growth*. Acta Semiotica Fennica IV. Ed. Eero Tarasti. Imatra – Bloomington: Indiana University Press – ISI International Semiotics Institute.
- Tarasti, Eero 1998. *Sävelten sankareita: Eurooppalaisia musiikkiesseitä*. Helsinki: WSOY.
- Taruskin, Richard 1980. Russian Folk Melodies in the Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society* 3 Vol. 33. S. 501–543.
- Taruskin, Richard 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. Volume I. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 1996a. *Stravinsky and the Russian traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. Volume II. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 1997. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Taruskin, Richard 2001. Nationalism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Taruskin, Richard 2003. Stravinsky and us. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. S. 260–284.
- Tawaststjerna, Erik 1965. *Jean Sibelius I*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1967. *Jean Sibelius 2*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1972. *Jean Sibelius III*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1978. *Jean Sibelius IV*. Helsinki: Otava.
- Tuomi-Nikula, Jorma & Päivi 2002. *Keisarit kesälomalla Suomessa*. 2. painos. Jyväskylä: Atena.
- Turtola, Martti 2003. Uno Klami, sota ja heimoaate. In: *Symposion Uno Klami 1900–2000: Helsinki 15.–16. IX 2000: Esitelmät. Proceedings. Actes*. Toim. Helena Tyrväinen. EST Publication Series No. 10 / Publications of the Uno Klami Society No. 4. Helsinki: Sibelius Academy & Uno Klami Society. S. 55–64.
- Tutkielmia suomalaisesta modernismista* 1990. Toim. Takala, Tuija & Juha Hyvärinen. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, 21. Turku: [Turun yliopisto].
- Tynni-Haavio, Aale 1978. *Olen vielä kaukana: Martti Haavio – P. Mustapää 20-luvun maisemassa*. Helsinki: WSOY.
- Tyrväinen, Helena 1996. Espanjalaisia ravistuksia Pariisissa – Uno Klami ja Manuel de Falla. *Musiikki* 3. S. 370–385.
- Tyrväinen, Helena 1997. Kansallisten piirteiden ja Ranskan musiikin vaikutteiden kohtaamisia Toivo Kuulalla, Leevi Madetojalla ja Uno Klamilla. *Musiikki* 3. S. 245–301.
- Tyrväinen, Helena 1998. Wagner ja Pariisin ”hullut vuodet” – näkökulmia Ranskan Wagner-reseptioon. In: *Siltoja ja synteesejä: Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki, Tampere: Gaudeamus. S. 114–126.
- Tyrväinen, Helena 1999. Manuel de Falla et le compositeur finlandais Uno Klami : influence technique ou influence idéologique ? In: *Manuel de Falla: Latinité et universalité*. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996. Textes réunis par Louis Jambou. Musiques / Ecritures. Série Etudes. Paris : Presses de l’Université de Paris-Sorbonne. S. 437–463.
- Tyrväinen, Helena 2000. Les origines de la réception de Debussy en Finlande (1901–1933). *Cahiers Debussy* 24. S. 3–22.
- Tyrväinen, Helena 2000a. Debussyn musiikin varhainen vastaanotto Suomessa (1901–1932). In: *Hundra vägar har min tanke: Festskrift till Fabian Dahlström: Juhlakirja Fabian Dahlströmille*. Toim. Glenda Dawn Goss,

- Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala, Veijo Murtomäki & Jukka Tiilikainen. Helsinki: WSOY. S. 149–177.
- Tyrväinen, Helena 2000b. Vanhan Suomen kansainväliset sävelet. *Classica* 2. S. 28.
- Tyrväinen, Helena 2003. Franko-russkij soûz i finsko-francuzskie muzykal'nye svâzi [Ranskan–Venäjän liitto ja suomalais-ranskalaiset musiikkisuhteet]. In *Russko-francuzskie muzykal'nye svâzi: sbornik naucnyh statej* [artikkelikokoelmassa Venäläis-ranskalaiset musiikkisuhteet]. Red. V.V. Smirnov, N.I. Degtjadrova & T. Tverdovskaja. Sankt-Peterburg: Ministerstvo Kul'tury Rossijskoj Federacii; Sankt-Peterburgskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ imenii N.A. Rimskogo-Korsakova. S. 228–254. Perevod s anglijskogo K. Â. Vernikovej, N. K. Drozdeckoj [kääntäneet englannin kielestä venäjäksi]. S. 228–254.
- Tyrväinen, Helena 2003a. Helsinki – Saint Petersburg – Paris. The Franco-Russian Alliance and Finnish-French musical relations. *Finnish Music Quarterly* 1. S. 51–59.
- Tyrväinen, Helena 2003b. Grieg, Edvard. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. S. 537–538.
- Tyrväinen, Helena 2003c. Svendsen, Johan. In: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. S. 1187.
- Tyrväinen, Helena 2006. ”La nature de primitif affiné qui le caractérise” — La musique du Nord à Paris et la construction de l'altérité nordique. In: *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*. Textes réunis par Michel Espagne. Tusson: du Lérot. S. 103–130.
- Tyrväinen, Helena 2006a. Uno Klammin ja P. Mustapään promootiokantaatti Kultasauvallinen. Teoksessa Viola Isokallio (toim.), *Helsingin kauppakorkeakoulu Helsinki School of Economics 13. promootio*. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.
- Tyrväinen, Helena 2008. « National », « archaïque », « nordique », « modal » : le « Grieg finlandais » [Sibelius] se présente à Paris. Actes du Colloque International Jean Sibelius : Modalité, langage, esthétique (Paris, 5–7 novembre 2007). *Musurgia* XV – no. 1–3. S. 119–140.
- Tyrväinen, Helena 2009. ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista” — Suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassisimi. *Synteesi* 4. S. 67–78.
- Tyrväinen, Helena 2010. The restless and searching spirit of the 1890s — Berlioz's *La Damnation de Faust* in Helsinki. In: *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Eds. Kristel Pappel, Toomas Siitan & Anu Sõõro. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag. S. 289–316.

- Tyrväinen, Helena 2010a. "La nature de primitif affiné qui le caractérise" — Sibelius's Music in Paris and the Construction of the Nordic 'Other'. In: *Sibelius in the Old and New World*. S. 401–417.
- Tyrväinen, Helena 2011. A musicologist is born [Ilmari Krohn at the International Congress of Music History in Paris in 1900]. *Finnish Music Quarterly* 1, "100 Years of Music Research". S. 18–21.
- Tyrväinen, Helena 2012. Questions of Career and Compassion. Finnish composer, musicologist and journalist Armas Launis in colonialist France. *Marhaba*. S. 30–40.
- Ulehla, Ludmila 1966. *Contemporary Harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*. New York: The Free Press.
- Uskonnot maailmassa 2004. 5. uudistettu painos. Toim. Katja Hyry & Juha Pentikäinen. Helsinki: WSOY.
- Vahtola, Jouko 1997. *Nuorukaisten sota: Suomen sotaretki Aunukseen 1919*. Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti 1976. *Diktonius, modernisti ja säveltäjä*. Acta Musicologica Fennica 8. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Vainio, Matti 2002. *Nouskaa aatteet! Robert Kajanus: Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Valkonen, Marjo 2000. Uutta tietoa Uuno Klamista. In: *Symposion Uuno Klami 1900–2000: Helsinki 15.–16. IX 2000: Esitelmät. Proceedings. Actes*. S. 29–38.
- Vapaavuori, Hannu 1998. Keskipohjalaiset hengellisten kansantointojen tallentajina. In: *Lohtajan kirkkomusiikkijuhlat 20 vuotta*. Toim. Kaija Aromaa, Mikko Himanka & Tarja Luikku. [Lohtaja:] Lohtajan Kirkkomusiikkijuhlat r.y. S. 34–42.
- Vehmas, E. J. 1976. Keitä tulenkantajat olivat. Haastattelija Päivi Huuhtanen. In: Haavikko, Ritva (toim.) 1976. S. 41–53.
- Veltheim, Katri 1989. *Tuntematon vuosikymmeneni 30-luku*. Helsinki: Tammi.
- Vienola-Lindfors, Irma & Raoul af Hällström 1981. *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Vignal, Marc 2004. *Jean Sibelius*. Paris: Fayard.
- Viljanen, Lauri 1976. Lauri Viljanen, taisteleva humanisti. Haastattelija Aulimaija Viljanen. In: Haavikko, Ritva (toim.) 1976. S. 193–206.
- Vissel, Anu 2003. Eestlaste kiigekultuur enne ja nüüd (Swing culture of the Estonians in the past and today), Summary. *Mäetagused* 21. www.ceeol.com. Tarkistettu 22.3. 2010.
- Walker, Paul M. 2001. Fugue. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Wasserloos, Yvonne 2004. *Das leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert: Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.

- Watkins, Glenn 1994. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- White, Eric Walter 1979. *Stravinsky: The Composer and His Works*. London & Boston: Faber and Faber.
- White, Harry & Michael Murphy (eds.) 2001. *Musical Constructions of Nationalism*. Cork: Cork University Press.
- Whittall, Arnold. Bitonality. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03161>. Tarkistettu 21.3. 2012.
- Wild, Nicole & David Charlton 2005. *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: Répertoire 1762–1972*. Sprimont: Mardaga.
- Williamson, John 2002. Progress, modernity and the concept of an avant-garde. In: *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press. S. 287–317.

## Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa

### Tiivistelmä

Uuno Klami (1900–1961) oli menestynein maailmansotien välillä julkisuuteen tullut suomalainen säveltäjä. Helsingin musiikkiopistoajan oppilastöiden herättämä kiinnostus ja sensaatiomainen ensikonsertti olivat alku nousujohteiselle uralle, jonka toisen ääripään kruunasi nimitys kotimaan musiikkielämän korkeimmalle paikalle Suomen Akatemian säveltäjäjäseneksi. Klami oli säveltäjänä myös kiistelty. Hänen musiikkinsa koettiin usein fragmentaariseksi, muista säveltäjistä muistuttavaksi ja ilmaisultaan oudon objektiiviseksi; sen käsitteellistäminen oli aikalaisille vaikeaa.

Historialliskriittisen, materiaalilähtöisen ja kontekstualisoivan tutkimuksen kaksi toisistaan erottamatonta tavoitetta ovat Klamin tyylin ja sen kehityksen käsitteellistäminen ja kuvaaminen sekä kahden erikoislaatuisen musiikkikau-pungin, Helsingin ja Pariisin, erittely hänen kehityksensä maaperänä. Tutkimuksessa oletetaan ja kuvataan subjektiivinen vaikutin, joka ohjaa luovan yksilön tekemään yhdenlaisia mieluummin kuin toisenlaisia valintoja. Kysyn, mitä Klamin muistuttavat ominaisuudet ovat, onko mahdollista erottaa niissä käsitteellisesti tulkittavaa valikoivuutta ja millaisiin identiteettisidoksiin ne voidaan häntä koskevassa kuvauksessa yhdistää.

Ranskalainen ja venäläinen musiikki olivat osa Klamin suomalaista koulutusta, mutta hänen tuotantoonsa ilmestyy Pariisin-opintovuonna 1924–25 eklektinen (valikoiva) asenne suhteessa aiempiin musiikkiohjelmistoihin. Yhtymäkohdat *la belle époque*in musiikin, venäläis-ranskalaisen orkesterityylin ja ajankohtaisen antiromantiikan kanssa ilmentävät kosmopoliittista säveltäjäidentiteettiä. Samalla tulee esiin välinpitämättömyys romanttisen saksalaisen musiikkiajattelun arvojen, erityisesti yksilökeskeisyyden ja musiikin edistyksen ihanteen suhteen — ihanteita, jotka olivat monien eurooppalaisten aikalaisten näkökulmasta vanhentuneita.

Kotimaassa Klami integroitui menestyksellisesti kansallisen kulttuurin vaikuttajien verkostoon, jonka piirissä *Kalevala-sarjan* 14 vuotta kestänyt synty-prosessikin (1929–43) toteutui. Antiromanttinen näkökulma ja kosmopoliittisen identiteetin ilmaukset väistyivät ennen sarjan lopullisen version valmistumista, mutta venäläis-ranskalaisen, virtuoosisen ja värikkään orkesterityylin kehittäminen jatkui. Klamin menestys maailmansotien välisessä Suomessa ei kerro ensisijaisesti kulttuurin konservatiivisuudesta, vaan sen vastaanottavuudesta yllätysten ja virtuoosisen orkesterityylin vetovoimalle.

## Towards the Kalevala Suite: Identity, Eclecticism and the French Trace in the Music of Uno Klami

### Abstract

Uno Klami (1900–61) was the most successful of all those Finnish composers who made their debuts between the two World Wars. The interest stimulated in Helsinki by his student works, together with his sensational debut concert in 1928, launched a meteoric career that culminated in his recognition as one of the most esteemed figures in the musical life of his country through his election to the Academy of Finland. Yet Klami was also a controversial figure. His music was felt to be fragmentary, derivative, and oddly detached in tone, and his contemporaries found it notably difficult to find adequate terms in which to conceptualize it.

This study is historical-critical, evidence-based and contextualising in orientation. Its two inseparable aims are to describe and conceptualize the evolution and distinctive character of Klami's musical style, and to spotlight the two cities, Helsinki and Paris, that shaped him as a composer. It is taken as given that there are multiple subjective factors at work in leading a creative individual towards some choices rather than others. I ask what are the memorable features of Klami's music, whether we can distinguish in them specific choices that lend themselves to conceptual interpretation, and what sorts of subject position they might reflect.

French and Russian music formed a part of Klami's Finnish education, but it was only during his Paris year (1924–25) that a notably eclectic attitude to pre-existing repertoires began to emerge in his music. A cosmopolitan identity was manifest in his obvious affiliations to the music of *la belle époque*, with its distinctive Franco-Russian orchestral idioms, and to the anti-romanticism characteristic of the time (and place). An indifference to the values associated with a German Romantic aesthetic (notably its ethos of individualism and its ideal of musical progress) — values that seemed outmoded to many European contemporaries — was thereby revealed.

Despite this cosmopolitanism, Klami's return to his home country was marked by his successful integration to the network of actors prominent within a Finnish national culture. His best-known work, the *Kalevala Suite* (*Kalevala-sarja*) on the topic of the Finnish national epic, emerged in this context over a fourteen-year period (1929–43). It is true that towards the end of this project his antiromantic attitude and his cosmopolitan subject position began to make room for a rather different aesthetic. But at the same time Klami held onto, and continued to refine, his colourful, Franco-Russian virtuoso orchestral style. His success in inter-war Finland does not primarily speak of the conservatism of Finnish culture, but rather of its receptiveness to novelty and in particular the novelty of a virtuoso orchestral style.



# Nuottiesimerkit ja taulukot

## I Klami ja hänen aikansa musiikkiajattelun jännitteet historialliskriittisen tutkimuksen kohteena

Taulukko 1. Komparatismin tuolla puolen. Michel Espagnen (1999, 35–49) teesit. ....	83
Esimerkki 1a. Kuula: Eteläpohjalainen sarja nro 2, 'Metsässä sataa', s. 3:1–2. ....	84
Esimerkki 1b. Debussy: La mer, 'De l'aube à midi sur la mer', s. 1:3. ....	84
Esimerkki 1c. d'Indy: Jour d'été à la montagne, 'Aurore', s. 7:2–3. ....	85
Esimerkki 1d. Kuula: Eteläpohjalainen sarja nro 2, 'Metsässä sataa', s. 6:2–4. ....	85
Esimerkki 2a. Kuula, Eteläpohjalainen sarja nro 2, 'Hiidet virvoja viritti', s. 1:5–. ....	85
Esimerkki 2b. Debussy, La mer, 'Jeux des vagues', s. 34:1–. ....	85

## II Suurkaupunki, identiteetti ja tyyli – Uno Klami Pariisissa 1924–1925

Taulukko 1. 'Venäläisen viisikon' useimmin esitetyt sävellykset Pariisissa ja Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa (Ringbomin 1932 mukaan) 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. ....	230
Taulukko 2. Stravinskyn teokset Pariisin musiikkiohjelmissa 1.5. 1924 – 30.6. 1925. ....	240
Taulukko 3. Prokofjevin sävellykset Pariisin konserttiohjelmissa 1.5. 1924 – 30.6. 1925. ....	250
Esimerkki 1a. Barcarole, t. 1–16. Julkaistu kustantajan luvalla. ....	280
Esimerkki 1a (jatkoa). Barcarole, t. 17–39. Julkaistu kustantajan luvalla. ....	281
Esimerkki 1b. Barcarole, t. 1–3. ....	282
Esimerkki 1b (jatkoa). Barcarole, t. 4–6. ....	283
Esimerkki 2. Kohtauksia nukketeatterista, 'Ouverture', t. 1–10. ....	284
Esimerkki 3. Kohtauksia nukketeatterista, 'Kiinalainen kauppias', t. 1–16. ....	285
Esimerkki 4a. Kohtauksia nukketeatterista, 'Baletti', t. 1–15. ....	286
Esimerkki 4b. Ravel: Ma mère l'oye, 'Les entretiens de la Belle et de la Bête', t. 1–8. ....	287
Esimerkki 4c. Satie: Trois gymnopédies, nro 1, t. 1–15. ....	288
Esimerkki 5. Kohtauksia nukketeatterista, 'Urhoollinen kenraali', t. 1–12. ....	289
Esimerkki 6. Keinulaulu & Polka, 'Keinulaulu', t. 1–10. ....	292
Esimerkki 6 (jatkoa). Keinulaulu & Polka, 'Keinulaulu', t. 11–24. ....	293
Esimerkki 7a. Keinulaulu & Polka, 'Polka', s. 3. ....	297
Esimerkki 7b. Keinulaulu & Polka, 'Polka', s. 9. ....	298
Esimerkki 7c. Keinulaulu & Polka, 'Polka', s. 14. ....	299
Esimerkki 8. Stravinsky: Pétrouchka, Tableau I, s. 24–25. ....	301
Esimerkki 9a. Musorgski: Ivanova noč' na lysoj gore (Yö autiolla vuorella), s. 9. ....	302
Esimerkki 9b. Musorgski: Boris Godunov, Majatalokohtaus, s. 159. ....	303
Esimerkki 9c. Stravinsky: Le Sacre du printemps, 'The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls', s. 10. ....	304
Esimerkki 10a. Sonaatti viululle ja pianolle, 1. osa, t. 1–11. ....	305
Esimerkki 10b. Ravel: Daphnis et Chloé, s. 202–203. ....	306
Esimerkki 11a. Chabrier: Habanera, t. 1–12. ....	310
Esimerkki 11b. Ravel: Rapsodie espagnole, 'Habanera', t. 1–11. ....	311
Esimerkki 12. Klami: Habanera, t. 1–4. ....	313
Esimerkki 12 (jatkoa). Klami: Habanera, t. 5–8. ....	314
Esimerkki 13. Ravel: Ma mère l'oye, 'Pavane de la Belle et au bois dormant', seconda, s. 2 (t. 1–6). ....	322
Esimerkki 14. Une nuit à Montmartre, Grave, t. 27–29. ....	326
Esimerkki 14 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, Grave, t. 30–32. ....	327
Esimerkki 15. Une nuit à Montmartre, Grave, t. 37–39. ....	328
Esimerkki 15 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, Grave, t. 40–42. ....	329
Esimerkki 15 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, Grave, t. 43–45. ....	330
Esimerkki 15 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, Grave, t. 46–48. ....	331
Esimerkki 16. Une nuit à Montmartre, Grave, t. 77–83. ....	333
Esimerkki 16 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, Grave, t. 84–86. ....	334
Esimerkki 17a. Stravinsky: Le Sacre du printemps, 'Rondes printanières', s. 41. ....	335

Esimerkki 17b. Stravinsky: Le Sacre du printemps, 'Les augures printanières – Danses des adolescentes', s. 11. ....	336
Esimerkki 18. Une nuit à Montmartre, Grave, t. 1–4. ....	337
Esimerkki 19. Stravinsky: Le Sacre du printemps, 'Glorification de l'élue', s. 91. ....	339
Esimerkki 20a. Chabrier: España, s. 2–3. ....	340
Esimerkki 20b. Rimski-Korsakov, Kapriccio na ispanskije temy (Capriccio espagnol), 'Alborada', s. 8–9. ....	341
Esimerkki 20c. Debussy: Ibéria, 'Les parfums de la nuit', s. 68–69. ....	342
Esimerkki 20d. Ravel: Rapsodie espagnole, 'Feria', s. 54–55. ....	343
Esimerkki 20e. de Falla: El sombrero de tres picos, s. 214–215. ....	344
Esimerkki 20f. Klamí: Habanera, s. 16. ....	345
Esimerkki 21. Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 74–81. ....	350
Esimerkki 22. Ravel: Ma mère l'oye, 'Les entretiens de la Belle et de la Bête', s. 36. ....	351
Esimerkki 22 (jatkoa). Ravel: Ma mère l'oye, 'Les entretiens de la Belle et de la Bête', s. 37. ....	352
Esimerkki 23a. Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', s. 40 (t. 1–8). ....	353
Esimerkki 23b. Milhaud: La création du monde, III, s. 25. ....	354
Esimerkki 24. Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 59–66. ....	355
Esimerkki 25. Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 148–153. ....	356
Esimerkki 25 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 154–159. ....	358
Esimerkki 26. Une nuit à Montmartre, 'Rythme las et nerveux d'une Valse Boston', t. 52–55. ....	360
Esimerkki 27. Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 31–36. ....	362
Esimerkki 27 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 37–43. ....	363
Esimerkki 28. Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 1–5. ....	365
Esimerkki 28 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 6–11. ....	366
Esimerkki 29. Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 12–17. ....	368
Esimerkki 29 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 18–24. ....	369
Esimerkki 29 (jatkoa). Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 25–30. ....	370
Esimerkki 30. Une nuit à Montmartre, 'Ronde', t. 44–62. ....	372

### III Klamín musiikillisen ajattelun jatkuvuuksia muuttuvassa Suomessa

Esimerkki 1a. Karjalainen rapsodia, s. 10. ....	412
Esimerkki 1b. Karjalainen rapsodia, s. 21. ....	413
Esimerkki 1c. Karjalainen rapsodia, 27: 10. ....	414
Esimerkki 1d. Karjalainen rapsodia, s. 33. ....	415
Esimerkki 1e. Karjalainen rapsodia, s. 29. ....	417
Esimerkki 1f. Karjalainen rapsodia, s. 39. ....	418
Esimerkki 1g. Karjalainen rapsodia, 34:3–. ....	420
Esimerkki 1h. Karjalainen rapsodia, s. 52. ....	421
Esimerkki 1i. Karjalainen rapsodia, s. 35. ....	422
Esimerkki 2. Karjalaisia tansseja, osa I, s. 2. ....	430
Esimerkki 3. Stravinsky: Le Sacre du printemps, 'Rondes printanières', s. 42. ....	431
Esimerkki 4a. Neljä suomalaista kansanlaulua, 1. Lento, s. 4. ....	437
Esimerkki 4b. Neljä suomalaista kansanlaulua, 2. Lento molto tranquillo, s. 8, t. 1–12. ....	438
Esimerkki 4c. Neljä suomalaista kansanlaulua, 3. Non troppo adagio, s. 9. ....	440
Esimerkki 4d. Neljä suomalaista kansanlaulua, 4. Andante leggiero, s. 14. ....	441
Esimerkki 4e. Kaksi kansanlaulua, 1. Poco andante, s. 3 t. 24–. ....	443
Esimerkki 4f. Suomalaisia kansanlauluja, 1. Andante, t. 1–15. ....	444
Esimerkki 4g. Suomalaisia kansanlauluja, 3. Giocoso, t. 1–16. ....	446
Esimerkki 5. Rag-Time & Blues, Rag-Time, t. 1–14. ....	456
Esimerkki 6. Prokofjev: Ouverture sur des Thèmes Juifs, t. 1–16. ....	457
Esimerkki 7a. Rag-Time & Blues, Blues, t. 1–16. ....	461
Esimerkki 7b. Rag-Time & Blues, Blues, s. 4. ....	463
Esimerkki 8. Ravel: Sonaatti viululle ja pianolle. Blues, s. 15:1–8. ....	464
Esimerkki 9. Gesänge russischer Kriegsgefangener I. Sävelmä 167. ....	466
Esimerkki 10. Tšeremissiläinen fantasia, HN 3–2–. ....	467
Esimerkki 11. Jota (1933), t. 1–3. ....	472
Esimerkki 12a. Bolero-rytmikuvioita Klamilla (Jamboun mukaan): Sérénade à la nuit, ....	474
Esimerkki 12b. Ravelin Boléron rytmikuvio (Jamboun mukaan). ....	474
Esimerkki 13. Merikuvia, 'Capitain Scrapuchinat', s. 21. ....	476
Esimerkki 14. de Falla: El sombrero de tres picos, 'Farruca', s. 122–123. ....	477

Esimerkki 15a. Ravel: Daphnis et Chloé, 'Merirosvojen leiri', s. 119. ....	493
Esimerkki 15b. Ravel: Rapsodie espagnole, 'Feria', s. 54–55 HN 9–2–. ....	494
Esimerkki 16. Karjalainen rapsodia, s. 47, HN 40+4–. ....	496
Esimerkki 17. Merikuvia, 'Sumuinen aamu', t. 1–5, s. 6. ....	497
Esimerkki 17. Merikuvia (jatkoa), 'Sumuinen aamu', t. 6–10, s. 7. ....	498
Esimerkki 18. Merikuvia, 'Sumuinen aamu', s. 15. ....	500
Esimerkki 19. Symphonie enfantine, osa 3. Molto vivo, s. 69. ....	501
Esimerkki 20. Kohtauksia nukketeatterista, 1. 'Ouverture', t. 11–15. ....	503
Esimerkki 21a. Stravinsky: Pétrouchka (1912), Tableau 4, 'Ilveilijöiden pilailu', s. 160–161. ....	504
Esimerkki 21b. Stravinsky: L'Oiseau de feu (Suite from), 'Kuningas Kaštšein hornantanssi', s. 40. ....	505
Esimerkki 21c. Rimski-Korsakov: Snegurotška, 'Lintujen tanssi', s. 47. ....	506
Esimerkki 21d. Ravel: Daphnis et Chloé, häränajaja Dorconin "Groteski tanssi", s. 52. ....	507
Esimerkki 22. Merikuvia, 'Sumuinen aamu', s. 12. ....	508
Esimerkki 23a. Rag-Time & Blues, 'Rag-Time', t. 1–14, s. 12. ....	509
Esimerkki 23b. Habanera, s. 12. ....	510
Esimerkki 23c. Jota, s. 4 t. 11–14. ....	511
Esimerkki 24. Sérénades joyeuses, Tempo di valse lente, t. 1–13. ....	513
Esimerkki 25. Neljä kehtolaulua jousiorkesterille, Risoluto, t. 1–6. ....	514
Esimerkki 26a. Psalmus, s. 193. ....	515
Esimerkki 26b. Aurore boréale, s. 72. ....	516
Esimerkki 27a. Rimski-Korsakov: Shéhérazade, osa 2, s. 73. ....	517
Esimerkki 27b. Ravel: Daphnis et Chloé, s. 294. ....	518
Esimerkki 27c. Florent Schmitt: Psaume 47, s. 98. ....	519
Esimerkki 28. 'Polka', s. 3. ....	521
Esimerkki 29a. Stravinsky: Pétrouchka, 'Ajurien tanssi', s. 142–143. ....	522
Esimerkki 29b. Rimski-Korsakov: Zolotoj petušok (Le Coq d'or, Kultainen kukko), 'Kuningas Dodonin häät ja surkea loppu', s. 116 t. 105–. ....	523
Esimerkki 30a. Karjalainen rapsodia, s. 52. ....	524
Esimerkki 30b. Sérénades joyeuses, osa 3. Allegro, HN 11–. ....	525
Esimerkki 30c. Karjalaisia tansseja, osa 3, s. 16. ....	526
Esimerkki 30d. Kohtauksia nukketeatterista, 5. 'Urhoollinen kenraali' (Tempo di Cake Walk), s. 17. ....	527
Esimerkki 30e. Rag-Time & Blues, 1. Rag-Time, s. 3. ....	528
Esimerkki 30f. Neljä suomalaista kansanlaulua, osa 4, s. 11. ....	529
Esimerkki 30g. Hommage à Haendel, 2. Andante (Tempo de Gavotte), s. 9. ....	530
Esimerkki 31. 'Polka', s. 6. ....	533
Esimerkki 32a. Stravinsky: Pétrouchka, 'Danse russe', s. 63. ....	534
Esimerkki 32b. Musorgski: Boris Godunov, 'Majatalokohtaus', s. 159. ....	535
Esimerkki 32c. Musorgski: Ivanova noč' na lysoj gore (Yö autiolla vuorella), s. 9. ....	536
Esimerkki 33a. Karjalainen rapsodia, s. 3. ....	537
Esimerkki 33b. Karjalainen rapsodia, s. 7. ....	538
Esimerkki 33c. Karjalainen rapsodia, s. 15. ....	539
Esimerkki 34. Hommage à Haendel, osa 4 Allegro, t. 10–21. ....	558
Esimerkki 35. Symphonie enfantine, osa 2 'Berceuse', t. 65–77. Pianoreduktio. ....	560
Esimerkki 36. Honegger: Le Roi David, 7. Psaume (Ah, si j'avais des ailes de colombe, pianopartituuri), t. 6–9. ....	560
Esimerkki 37a. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'V.P.K:n marssi', s. 7. ....	576
Esimerkki 37b. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Odorus [2]', s. 15. ....	578
Esimerkki 37c. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Puhe', s. 16. ....	579
Esimerkki 37c (jatkoa). Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Puhe', s. 17. ....	580
Esimerkki 37d (jatkoa). Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', s. 46. ....	581
Esimerkki 37d. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', s. 47. ....	583
Esimerkki 37e. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Odorus [1]', s. 3. ....	586
Esimerkki 37e (jatkoa). Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Odorus [1]', s. 4. ....	587
Esimerkki 37f. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Intermezzo', s. 26. ....	590
Esimerkki 37f (jatkoa). Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Intermezzo', s. 27. ....	591
Esimerkki 37g (jatkoa). Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', t. 6–11. ....	593
Esimerkki 37g (jatkoa). Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', t. 12–17. ....	594
Esimerkki 37g. Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla), 'Iltatunnelma', t. 18–23. ....	595
Esimerkki 38a. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	616
Esimerkki 38b. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	616
Esimerkki 38c. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	616

Esimerkki 38d. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	616
Esimerkki 38e. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	616
Esimerkki 38f. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	616
Esimerkki 38g. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	617
Esimerkki 38h. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	617
Esimerkki 38i. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	617
Esimerkki 38j. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	617
Esimerkki 38k. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	618
Esimerkki 38l. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	618
Esimerkki 38m. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	618
Esimerkki 38n. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	618
Esimerkki 38o. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	619
Esimerkit 38p. Lemminkäisen seikkailut saarella. ....	619
Esimerkki 39a. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi a (t. 1). ....	634
Esimerkki 39b. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', figuuri 1 (t. 4). ....	634
Esimerkki 39c. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi b (t. 9–13). ....	634
Esimerkki 40. Kalevala-sarja, 'Maan synty' (1943), teema 1 (t. 25–32). ....	635
Esimerkki 41. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi d (t. 33–34). ....	637
Esimerkki 42. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi e (t. 49–51). ....	639
Esimerkki 43a. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', s. 14, t. 67–69. ....	641
Esimerkki 43a (jatkoa). Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', s. 15, t. 70–72. ....	642
Esimerkki 43b. Ravel: Daphnis et Chloé, s. 112. ....	643
Esimerkki 43c. Stravinsky: L'Oiseau de feu (Suite from), 'L'Oiseau de feu et sa danse', s. 5. ....	644
Esimerkki 44a. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi f (t. 73–74). ....	645
Esimerkki 44b. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi g (t. 76). ....	645
Esimerkki 44c. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', motiivi h (t. 86). ....	645
Esimerkki 45a. Kalevala-sarja (1943), 'Maan synty', s. 19, t. 82–84. ....	646
Esimerkki 45b. Honegger: Pacific 231, s. 44. ....	647
Esimerkki 46a. Kalevala-sarja (1933), 'Kehtolaulu', t. 17–24. ....	651
Esimerkki 46b. Kalevala-sarja (1933), 'Kehtolaulu', t. 25–32. ....	651
Esimerkki 46c. Kalevala-sarja (1943), 'Kehtolaulu Lemminkäiselle', t. 16–31. ....	651
Esimerkki 46d. Bajuski baju, kansansävelmä ("Kasakan kehtolaulu"). ....	651
Esimerkki 47a. Kalevala-sarja (1943), 'Sammon taonta', motiivi a (t. 4–8). ....	653
Esimerkki 47b. Kalevala-sarja (1943), 'Sammon taonta', motiivi b (t. 57–62). ....	653
Esimerkki 47c. Sibelius: Kullervo, 2. osa, t. 18–19. ....	653
Esimerkki 47d. Kalevala-sarja, 'Sammon taonta', motiivi c (t. 100–103). ....	654
Esimerkki 47e. Kalevala-sarja, 'Sammon taonta', motiivi d (t. 132–136). ....	654
Esimerkki 48a. Kalevala-sarja (1943), 'Sammon taonta', t. 132–141. Pianoreduktio. ....	656
Esimerkki 48b. Kalevala-sarja, 'Sammon taonta', t. 142–151. Pianoreduktio. ....	657
Esimerkki 48c. Stravinsky. L'Oiseau de feu (Suite from), Final, HN 20–. Pianoreduktio. ....	657
Esimerkki 49a. Kalevala-sarja, 'Sammon taonta', t. 54–57. ....	658
Esimerkki 49b. Kalevala-sarja, 'Terhenniemi', t. 4–7. ....	658
Esimerkki 49c. Stravinsky: Symphonie de psaumes, III, HN 3+2–8. ....	664
Esimerkki 50a. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', motiivi a (t. 4–7). ....	664
Esimerkki 50b. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', t. 1–7. ....	666
Esimerkki 50c. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', motiivi b ja teema 1 (t. 15–22). ....	667
Esimerkki 50d. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', motiivi c ja teema 2 (t. 31–34). ....	667
Esimerkki 50e. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', motiivi d ja teema 3 (t. 35–47). ....	667
Esimerkki 50f. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', t. 33–38. ....	668
Esimerkki 51. Klami, skitsikirja, aihe 56, s. 26 ('Terhenniemi'). ....	669
Esimerkki 52. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', A-taitteen motiivien melodiakaarrokset. ....	670
Esimerkki 53. Klami, skitsikirja, aihe 49, s. 22 ('Terhenniemi'). ....	672
Esimerkki 54a. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', t. 189–192. Pianoreduktio. ....	673
Esimerkki 54b. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', t. 222–224. Pianoreduktio. ....	673
Esimerkki 54c. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', t. 271–174. Pianoreduktio. ....	674
Esimerkki 54d. Kalevala-sarja (1943), 'Terhenniemi', t. 290–297. Pianoreduktio. ....	674